Martina Meidl

Poesía, pensamiento y percepción
Una lectura de *Árbol adentro* de Octavio Paz

Ediciones de Iberoamericana, 70

Consejo editorial

Mechthild Albert, Enrique García Santo-Tomás,
Aníbal González, Klaus Meyer-Minnemann,
Katharina Niemeyer, Emilio Peral Vega,
Janett Reinstädler, Roland Spiller

Martina Meidl

Poesía, pensamiento y percepción

Una lectura de *Árbol adentro* de Octavio Paz

Iberoamericana • Vervuert • Bonilla Artigas Editores • 2015

Veröffentlicht mit Unterstützung der Österreichischen Forschungsgemeinschaft
sowie mit Unterstützung des Forschungsrates der Alpen-Adria-Universität
Klagenfurt aus den Förderungsmitteln der Privatstiftung Kärntner Sparkasse.

Publicado con el apoyo de la Österreichische Forschungsgemeinschaft
y del Consejo de Investigación de la Alpen-Adria-Universität Klagenfurt
con fondos de la Privatstiftung Kärntner Sparkasse.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2015
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22 - Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2015
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17 - Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

© Bonilla Artigas Editores S.A. de C.V., 2015
Cerro Tres Marías # 354. Col. Campestre Churubusco C.P. 04200, México D.F.
editorial@libreriabonilla.com.mx
www.libreriabonilla.com.mx

ISBN 978-84-8489-803-0 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-95487-351-7 (Vervuert) ISBN
978-607-834-810-7 (Bonilla Artigas)
E-ISBN 978-3-95487-252-7

Cubierta: Claude Monet: *Les quatre arbres*, 1891. Óleo sobre lienzo. 81,9 x 81,6 cm. Metropolitan Museum of Art, Havemeyer Collection, New York. Foto: © b p k / The Metropolitan Museum of Art, 2014.
Diseño de la cubierta: a.f. diseño y comunicación

ÍNDICE

Introducción 7

El lenguaje poético de *Árbol adentro* 15
Poesía y pensamiento 15
Antítesis y paradoja 19
Indeterminación y deslizamiento 25
Intensión y ambigüedad semántica 27
Estratificación semántica 30
Multimedialidad y sinestesia 34
El medio visual y la poética de la mirada 37

Écfrasis e intermedialidad: la visión del proceso semiótico en *Visto y dicho* 41
Apuntes genéricos 43
Fenomenología de la referencia intermedial 46
Écfrasis mimética 47
Deixis y descripción 48
Reflexión y narración 50
El arte como acto comunicativo 51
Écfrasis e indeterminación 52

Lectura de *Visto y dicho* 55
«Fábula de Joan Miró» 55
«La Dulcinea de Marcel Duchamp» 74
«Diez líneas para Antoni Tàpies» 80
«La vista, el tacto» 86
«Un viento llamado Bob Rauschenberg» 93
«Central Park» 105
«Paraje» 111
«Cuatro Chopos» 114
«La casa de la mirada» 122

Un sol más vivo y la reflexión poética sobre la muerte 145
Textualizaciones de la muerte 145

Vida y muerte como términos correlativos 148
Vida y muerte como diferentes grados de realidad 150
La muerte en el pensamiento oriental 152
La muerte como cura de la escisión 154
La muerte como salida del tiempo 156
La muerte y lo 'otro' 158

Lectura de *Un sol más vivo* 161
«Conversar» 161
«Un despertar» 165
«Pequeña variación» 175
«Epitafio sobre ninguna piedra» 180
«Ejercicio preparatorio (Díptico con tablilla votiva)» 183
«La cara y el viento» 223

Identidad y otredad: el yo en la *semioesfera* 229
El sujeto en el mundo 229
El hombre como ser histórico 232
El espacio de la vida moderna 234
Espacio y tiempo mítico 237
El poder mágico del arte 239
El amor y lo 'otro' 241

Lectura de *Árbol adentro* 247
«Árbol adentro» 247
«Primero de enero» 249
«Antes del comienzo» 253
«Canción desentonada» 255
«La guerra de la dríada o Vuelve a ser eucalipto» 261
«Regreso» 268
«Pilares» 273
«Como quien oye llover» 279
«Noche, día, noche» 283
«Carta de creencia (Cantata)» 290

Bibliografía 321

Índice onomástico 331

INTRODUCCIÓN

Árbol adentro reúne la labor poética paciana de 1976 a 1987 y —prescindiendo de *Delta de cinco brazos* (1994) en que Octavio Paz republicó sus poemas extensos más importantes— es el último poemario del autor mexicano. Con *Árbol adentro* la poesía paciana alcanza su máxima expresión: comparto la opinión de Anthony Stanton, quien en 2004 supuso que «[c]on el tiempo se irá viendo que este libro final representa la cumbre de la obra poética de Paz» (Stanton, 2004: 91). Octavio Paz reúne y asimila los temas que lo han absorbido en las décadas precedentes, los expone a una reflexión matizada por la memoria y la experiencia, pero también por las preocupaciones del poeta maduro. El presente estudio enfoca la poetización de los temas centrales de este poemario, partiendo de una lectura y contextualización de sus poemas. Su objetivo es acceder al pensamiento de Octavio Paz a través de su poesía tardía, evidenciar el papel que ésta desempeña frente a los límites de lo decible y contribuir a la discusión sobre las premisas semióticas de la lírica paciana y del lenguaje poético moderno en general.

Árbol adentro habla del hombre desarraigado, de la índole del tiempo, del amor, de la amistad, de la poesía, de las artes plásticas, de la ciudad, de la memoria y, por vez primera con tanta atención, de la muerte. En su versificación prevalecen las formas libres, con excepciones, en que el empleo de formas más tradicionales (el soneto, el haikú) está estrechamente relacionado con el contenido y la pragmática del poema. Como en sus libros precedentes, Octavio Paz cultiva el poema extenso en la tradición del *modernism* norteamericano; su experiencia surrealista continúa manifestándose en el experimento gráfico de la línea poética con sangría y la línea poética escalonada.

El volumen está subdividido en cinco secciones: la primera, titulada *Gavilla,* tematiza la *gnosis* ontológica (*En el centro de un ojo me descubro; / no me mira, me miro en su mirada.* «Entre irse y quedarse»), teoriza sobre la creación poética y se dedica al tema del tiempo y la recuperación del instante intemporal. Octavio

Paz comenta que «está compuesta por poemas en que el eje es el yo del poeta, frente a sí mismo y frente al tiempo» (en Peralta, 1996: 32).

La segunda parte, *La mano abierta,* es un homenaje a la amistad, a la ciudad y a la memoria. Ilustra fenómenos sociales como la vida urbana o las ideologías políticas, compila una serie de poemas dedicados a amigos, en su mayoría escritores. En *Poesía, pintura, música, etcétera,* una entrevista por Manuel Ulacia, el autor comenta: «La amistad es la otra gran experiencia humana, no menos esencial que la del amor. Hay pocos poemas a la amistad en nuestra tradición; en la China es lo contrario» (*OC,* 15: 138).

En *Un sol más vivo,* centro y eje del libro, el poeta pregunta por el sentido y la naturaleza de la muerte. En cierto modo, la colección puede ser considerada como *ars moriendi;* el hombre puede vencer la transitoriedad haciéndose palabra, poesía (*Hablamos porque somos / mortales: las palabras / nos son signos, son años. / Al decir lo que dicen / los nombres que decimos / dicen tiempo: nos dicen, / somos nombres del tiempo.* «Conversar»).

En la colección de *Visto y dicho,* sección cuarta del poemario, el autor cultiva el género del poema *ecfrástico:* se inspira en obras de arte moderno, reflexiona sobre la relación entre el arte y el tiempo (*Encarnaciones, desencarnaciones: / tu pintura es el lienzo de Verónica / de ese Cristo sin rostro que es el tiempo.* «Diez líneas para Antoni Tàpies») y subraya el poder de la expresión artística. Hay ciertas correspondencias entre la segunda y la cuarta sección del libro.

La sección *Árbol adentro,* que cierra el poemario y le presta su título, representa el amor erótico como experiencia mágica, como conciliación de los contrarios que permite revelar la raíz de nuestro ser (*En tu respiración escucho / la marea del ser, / la sílaba olvidada del Comienzo.* «Antes del comienzo»). En el prefacio a la edición francesa de *Árbol adentro,* Octavio Paz relaciona el emblema del árbol con la estructura del poemario y recurre a una metáfora baudelairiana: «Este libro tiene la forma de un árbol de cinco ramas. Sus raíces son mentales y sus hojas son sílabas. La primera rama se orienta hacia el tiempo y busca la perfección del instante. La segunda habla con los otros árboles, sus prójimos - lejanos. La tercera se contempla y no se ve: la muerte es transparente. La cuarta es una conversación con imágenes pintadas, bosque de *vivientes pilares*. La quinta se inclina sobre un manantial y aprende las palabras del comienzo» (*Vuelta* 159, 1990: 6).

El presente estudio emprende una lectura del poemario con particular atención a las secciones de *Un sol más vivo, Visto y dicho* y *Árbol adentro,* y con el propósito de evidenciar la coherencia tanto de los poemas como de las secciones y del poemario. De ahí que abunden las referencias internas en los comentarios de poemas. En algunos casos remiten a la obra poética más remota de Octavio Paz, remisiones que se podrían extender largamente, cambiando el enfoque de este estudio.

No cabe duda de que el texto poético suele construir sentidos paralelos en virtud de su organización entera. Por esta razón, este estudio opta por una lectura íntegra de poemas para acceder al mundo poético de Octavio Paz. La misma consideración habrá llevado al editor y a los colaboradores de la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* a realizar un número dedicado exclusivamente a la lectura detallada de una serie de poemas de Octavio Paz: *Leyendo a Paz* (1992). Según Jurij Lotman, «el texto en su totalidad es un solo signo, y todos los signos del lenguaje natural que lo constituyen se reducen al nivel de ser elementos de este signo» (1993: 40).

La interpretación de poesía siempre es una empresa aventurada: los comentarios de poemas incluidos en este estudio no son, ni tampoco pretenden ser, sistemáticos o totalizantes. A veces, cuanto más se profundiza en la lectura, tanto más inagotables resultan ser las estructuras contextuales evocadas. La poesía es «una interrogación con multitud de respuestas. La respuesta depende de cada poeta —y de cada lector», ha observado Octavio Paz (en Peralta, 1996: 25). Los comentarios de *Visto y dicho, Un sol más vivo* y *Árbol adentro* se entienden como punto de partida para nuevos enfoques, nuevas lecturas.

En la contextualización, nuestro estudio presta particular atención a determinados conceptos del budismo, al romanticismo literario alemán, al pensamiento de Heidegger y otras fuentes primarias de la filosofía europea, y plantea la cuestión de si en la poesía paciana se refleja una pragmática como la formulada por el poeta en sus reflexiones ensayísticas sobre la magia del arte. «Lo que el poeta ha teorizado en sus ensayos lo ha llevado a la práctica en su poesía», advierte Manuel Ulacia (1999: 9).

Muchas de las observaciones de los siguientes capítulos remiten a la obra ensayística de Octavio Paz. José Ortega y Gasset y José Vasconcelos aconsejaron al joven poeta que se dedicara a la filosofía: «Dedíquese a la filosofía, aprenda alemán y póngase a pensar. La tienda de la literatura está cerrada»,

según Octavio Paz reproduce al primero (en Santí, 1991: 7). Octavio Paz decidió hacerse poeta pensador. En su obra, prosa y poesía se ven estrechamente vinculadas: la reflexión de sus ensayos se manifiesta, en muchas de sus facetas, también en la poesía, para cuya recepción parece imprescindible recurrir a la obra ensayística como clave de lectura.

De todas maneras, tampoco es que ensayo y poesía coincidan en ideas. Acceder al pensamiento de Octavio Paz a través de la poesía, como se propone este trabajo, no solo tiene interés interpretativo frente al lenguaje hermético del poema. Respecto a la ensayística, el poema se caracteriza por una diferente capacidad expresiva y por una pragmática diferente. «Sin dejar de ser lenguaje —sentido y transmisión del sentido— el poema es algo que está más allá del lenguaje», subraya Octavio Paz en *El arco y la lira* (*OC,* 1: 49). Es cierto que también en la obra ensayística de Octavio Paz abundan los pasajes de alta tensión poética, de ahí que Héctor Jaimes hable de un «cruce de géneros» (2004: 53). Pero el ensayo no puede substituir al poema, y al revés.

Ritmo, grafía, concentración semántica, oscurecimiento y simultaneísmo —para mencionar solo algunas tendencias de la poesía frente a la discursividad ensayística— serán tema de un capítulo propio antepuesto a los comentarios de poemas. Con anticipación y de manera resumida, ese capítulo dedicado al lenguaje poético de *Árbol adentro* aporta observaciones retóricas, métricas y estilísticas bajo la perspectiva de la poética lingüística, el estructuralismo y el postestructuralismo literario, reflexiona sobre la polisemia poética y señala rasgos específicos de la expresión lírica paciana. En particular, habla de la marcada organización contrastiva de los poemas de *Árbol adentro,* manifiesta a todos los niveles de la expresión lingüística, desde la grafía hasta la superestructura semántica. La poesía paciana no solo busca las oposiciones, sino que pretende efectuar una suspensión de los contrastes, abandonando los esquemas tradicionales del pensamiento lógico. Por otro lado, estimula el pensamiento reflexivo y racional, compartiendo ciertos rasgos con el lenguaje ensayístico y filosófico. Hay que tener en cuenta que —contrariamente al racionalismo filosófico europeo— en la tradición latinoamericana nunca se ha producido una separación neta de la filosofía del ámbito de la literatura (*cf.* Krumpel 2006: 23).

La oscuridad y múltiple significación de la poesía moderna en general y de la lírica paciana en particular constituye otro enfoque del capítulo. Quiero

distinguir entre el concepto de indeterminación, ilustrado por la metáfora radiotécnica del «ruido», o bien, con otra metáfora, el «oscurecimiento» semántico, y, por otro lado, la intensión semántica y compenetración de sentidos en el poema. A la multiplicidad semántica del texto poético remiten además los conceptos de la estratificación, la disonancia, la disparidad, la diseminación o la condeterminación de sentidos, acuñados desde diferentes puntos de vista teóricos. El capítulo ilustra los mecanismos que efectúan la polisemización en varios niveles estructurales del lenguaje poético e intenta clasificar fenómenos referenciales, tomando en cuenta la problemática distinción entre sentidos directos e indirectos.

Por último, se consideran las representaciones de —con el término acuñado por Jurij Lotman— «semioesferas» *multimediales* y la sinestesia, muy productiva en *Árbol adentro,* en su dimensión pragmática. La mirada desempeña sin duda un papel particular: el predominio de la vista se manifiesta en la pasión del autor por la pintura, el poeta recupera la significación visual por medios gráficos en sus poemas figurativos, pero también en su lenguaje poético cultiva la imagen. Ilustrar y concretar ideas abstractas por medio de la imagen es una de varias funciones que asume la vista en la poesía especulativa de Octavio Paz, cuyas creaciones de espacios paradójicos reclaman una imaginativa particular al lector. Como alegoría, el acto de mirar aparece relacionado con una cognición especial o una experiencia mística, como la vivencia del instante intemporal o la del encuentro erótico.

Sigue un capítulo que enfoca los nueve textos incluidos en *Visto y dicho* y precede a los comentarios de poemas de la misma sección: «*Écfrasis* e intermedialidad: la visión del proceso semiótico en *Visto y dicho*». Observa el proceso intermedial manifiesto en la poesía paciana y describe algunos mecanismos específicos, transferibles también a otras obras inspiradas en la pintura: según los casos, las alusiones del poema al cuadro pueden ser miméticas o referenciales —producidas por imitación en el nivel estructural, modal y estilístico, o establecidas por la deixis descriptiva—. Además, Octavio Paz se dedica en sus poemas a extensas observaciones semiológicas y metafísicas, reconstruye las etapas de la semiosis efectuada por el pintor y a veces se centra en representar la obra de arte como acto comunicativo: la mirada del pintor invita al espectador a compartir con él la vivencia mágica del mundo, específica en cada obra.

El capítulo «La reflexión poética sobre la muerte» puede ser leído como introducción a la subsiguiente lectura de *Un sol más vivo*. Enfoca el tema de la muerte, un aspecto de la lírica paciana poco estudiado. Octavio Paz se dedica a la reflexión poética sobre la temporalidad y la muerte, considerando la muerte no como una falta sino como compleción de la vida. Inspirados en la cosmovisión budista, varios pasajes ilustran una vivencia mística del 'estado exento de muerte' del *nirvana*. Pero mientras el budismo propone abolir el yo para curar la escisión entre sujeto y objeto o entre vida y muerte, el poeta ve la muerte como un momento de individuación, como fusión con 'lo otro' y encuentro de sí mismo.

El capítulo «Identidad y otredad: el yo en la semioesfera» se refiere a la dimensión ontológica de la poesía de Octavio Paz. Concluye la parte contextual de este estudio y precede a la lectura de poemas de *Árbol adentro,* la última de las cinco secciones que integran el poemario. Parte del tema de la identidad y de la individuación en la obra del premio Nobel, lo relaciona con la visión paciana de la existencia en espacio y tiempo y del yo en contacto con el otro, habla de la índole del ser y de la naturaleza del tiempo, del desarraigo existencial del hombre moderno y de la recuperación del pleno ser en la poesía.

Como factores externos que determinan la identidad e individuación del hombre aparecen determinados espacios, la historia colectiva y la memoria personal del poeta. En la imagen poética, los límites entre lo exterior y lo interior se diluyen, una de varias reminiscencias del pensamiento de Henri Bergson: por un lado, la semioesfera exterior es un producto de la percepción del hombre; por otro, el sujeto interioriza lo exterior, su ser es determinado por 'lo otro'. Vivimos en un mundo de correspondencias, Octavio Paz ilustra esta visión por la alegoría del enigmático lenguaje de la naturaleza, cuyos mensajes quedan incomprensibles. El hombre moderno padece de una soledad existencial por haber perdido la familiaridad original que lo relacionaba con tiempo y espacio, ha sido expulsado del centro del mundo. El poder mágico del arte, y en la sección de *Árbol adentro* sobre todo el del amor, recuperan el centro perdido, facilitan la comunión con la vertiente desconocida o perdida de nuestro ser. Para ilustrar estos momentos de reconciliación, el poeta nos presenta imágenes de un tiempo y un espacio míticos, más reales, sinestéticos e intensos, y de la fusión con el instante presente.

El poemario *Árbol adentro* finaliza un largo recorrido poético, entre cuyas estaciones y confluencias hay que mencionar el temprano encuentro del poeta con José Gorostiza y —por medio de éste y Xavier Villaurrutia— su introducción al grupo *Contemporáneos*, las primeras influencias surrealistas, el experimento vanguardista en el grupo *Taller* entre cuyos creadores estaba Paz, la estancia norteamericana y la descubierta del *modernism* estadounidense, el servicio diplomático en París donde le unía una amistad con André Breton y profundizaba el aprendizaje surrealista, los años de embajador en Nueva Delhi y el encuentro con las filosofías y poesías orientales, tal vez el último gran proceso de maduración. A su carrera diplomática, abandonada en 1968 por su indignación ante la masacre de Tlatelolco, siguieron períodos de presencia en México, cátedras de literatura en universidades norteamericanas, la fundación de las revistas *Plural* y *Vuelta* y la colaboración en el programa cultural de la televisión mexicana. Junto con *Vuelta* (1969-1975) — el poemario que le precede, *Árbol adentro* se inscribe en la última era de la poesía de Octavio Paz.

***

Este volumen se basa en investigaciones presentadas como tesis doctoral en la Universidad de Viena en 2004 y continuadas en los años sucesivos. Deseo expresar mi más amplio agradecimiento por sus sugerencias y enseñanzas a Miguel Metzeltin, Erika Kanduth y Manuel Velázquez Mejía.

Asimismo, doy las gracias a Anne Wigger de Iberoamericana Editorial Vervuert y Enrique Barba por acompañar el proyecto y por el trabajo brindado en la redacción final del volumen.

Quiero extender mis agradecimientos a *Bildrecht Austria*, al *Landesmuseum Mainz*, a la *Robert Rauschenberg Foundation* y *VAGA Rights*, al *Metropolitan Museum of Art* y el programa «Images for Academic Publishing» (IAP), así como al *Washington Hirshhorn Museum* y al *Philadelphia Museum of Art* por la puesta a disposición gratuita de licencias de reproducción o de imágenes licenciadas de obras de arte.

Por último, quiero dejar constancia de mi más sincero agradecimiento a la *Österreichische Forschungsgemeinschaft* y al *Forschungsrat der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt* por la subvención de los costos de impresión.

EL LENGUAJE POÉTICO DE *ÁRBOL ADENTRO*

Poesía y pensamiento

«Para mí poesía y el pensamiento son un sistema de vasos comunicantes. La fuente de ambos es mi vida: escribo sobre lo que he vivido y vivo. Vivir es también pensar y, a veces, atravesar esa frontera en la que sentir y pensar se funden: la poesía» (*La llama doble, OC,* 10: 211). Octavio Paz es un poeta pensador. Temas ontológicos como el de la identidad, la otredad como parte ausente y añorada del hombre, el amor como experiencia del pleno ser, la índole del tiempo y el poder de la expresión artística lo preocupan tanto en sus ensayos como en su poesía. Donde la lógica discursiva de la reflexión en prosa toca sus límites, se establece el lenguaje poético.

Jürgen Schutte se atiene a una opinión general cuando afirma que entre las estructuras textuales (o, con Schutte, actos del habla pragmáticos) la descripción es el esquema más importante de la lírica no narrativa (1997: 138). Sin embargo, en la transposición del pensamiento filosófico al lenguaje poético por Octavio Paz, Xavier Villaurrutia, José Lezama Lima, Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro… (para mencionar solo unos pocos representantes de la poesía hispanoamericana moderna), la reflexión es un factor central de la textualidad.

Descripción y reflexión difieren por implicar dos tipos distintos de referencialidad. Mientras que la descripción se dirige a objetos, situaciones o sensaciones, en la reflexión el mismo pensamiento y sus categorías se convierten en objeto referencial. La reflexión pregunta qué clase de relación, como por ejemplo la de identidad o diferencia, hay entre nociones de objetos o ideas abstractas: *Con la cabeza lo sabía, / no con saber de sangre: / es un acorde ser y otro acorde no ser. / La misma vibración, el mismo instante / ya sin nombre, sin cara;* «Rememoración (ejercicio preparatorio)». La reflexión obra también con indicios, inducciones y deducciones, argumentando. En los versos siguientes, el yo poético refuta un enunciado del Buda: *No me enseñó a morir el Buda. / Nos dijo que las caras se disipan / y sonido vacío son los nombres. /*

Pero al morir tenemos una cara, / morimos con un nombre; «Rememoración (ejercicio preparatorio)».

Si clasificamos el lenguaje poético de Octavio Paz como filosófico, no quiere decir automáticamente que prevalezcan en todos los textos las estructuras reflexivas. En función inmediata de la reflexión abundan ilustraciones descriptivas que, por un procedimiento de aproximación metafórica y simbólica, en vez de ser concretizantes o explicativas, abren espacios de significación difícilmente determinables: *A veces la poesía es […] el paseo con los ojos cerrados al borde del despeñadero y la verbena en los jardines submarinos; / […] las migraciones de miríadas de verbos, alas y garras, semillas y manos; / los substantivos óseos y llenos de raíces, plantados en las ondulaciones del lenguaje* («Proema»).

También se emplean estructuras narrativas para llevar adelante la reflexión. En los primeros versos de «Meditación (ejercicio preparatorio)» una sucesión de acciones y acontecimientos en apariencia insignificantes introduce la reflexión sobre la muerte a través del sentido alegórico de la vida como novela y de una muerte personificada que parece llegar abriendo una puerta: *La hora se vacía. / Me cansa el libro y lo cierro. Miro, sin mirar, por la ventana. / […] Alguien, al otro lado, abre una puerta. / Tal vez, tras esa puerta, / no hay otro lado.* En «Regreso», la narración del encuentro amoroso *(Comí tinieblas con los ojos, / bebí el agua del tiempo, bebí noche. / Palpé entonces el cuerpo de una música / oída con las yemas de mis dedos)* por inducción lleva a un entendimiento general: *nuestros cuerpos: son tiempo que se acaba, / presencia disipada en un abrazo; / pero son infinitos y al tocarlos / nos bañamos en ríos de latidos, / volvemos al perpetuo recomienzo.*

El lenguaje poético y el lenguaje filosófico tienen características en común. Cada uno se destaca del habla natural y cotidiana por la gravedad de la palabra, no sustituible, ponderada y escogida con particular atención. La poesía metafísica de muchos pasajes de nuestro poemario corresponde, aún más que a la naturaleza reflexiva y especulativa del lenguaje filosófico, a la dimensión creadora y constructora de este último: crea y construye realidades, abandonando el mundo extratextual.

En varios pasajes de *Árbol adentro* encontramos reminiscencias del subjetivismo y relativismo filosóficos. En los términos del relativismo lingüístico y de Wittgenstein, con Friedrich Nietzsche (*cf.* Schmitz-Emans, 1997: 30-35)

o con Nelson Goodman (1990), se puede considerar nuestra realidad como ficción condicionada por nuestro lenguaje. De las mismas premisas parte la teoría de la comunicación constructivista de Paul Watzlawick (1996[21]) y Ernst von Glasersfeld (1997), y, en fin, también el concepto del sujeto postestructuralista. El lenguaje, y en particular el lenguaje poético como medio de expresión subjetiva por excelencia, no solo refleja el mundo sino que produce su propia semioesfera. Jurij Lotman usa la alegoría de la casa para ilustrar la índole constructora del texto literario (1993: 26); en la misma imagen se basa el poema «Basho An» de *Gavilla: Entretejidas / vocales, consonantes: / casa del mundo.* Otras metáforas de *Árbol adentro* que indican la construcción de realidades son el tejido («Basho An», «Decir: hacer»; *Gavilla*), la arquitectura («Intervalo», *Gavilla;* «La casa de la mirada») y —con particular énfasis en el poema como acto de inspiración— las plantas y su crecimiento («Proema», «La casa giratoria», «Imprólogo», *La mano abierta;* «Árbol adentro», «Carta de creencia», etc.). La lírica paciana tematiza el poder creador del propio lenguaje: en esto y en otras cosas se manifiesta su autorreferencialidad, podríamos considerar algunos de los textos como actos semióticos circulares. El lenguaje poético de Octavio Paz se mueve entre referencialidad, autorreferencialidad y creación.

Según Hugo Friedrich (1992: 36 ss.), la poesía y poética ontológica moderna inicia con la obra madura de Mallarmé. Acerca de la abstracción en la obra del poeta francés, Octavio Paz comenta: «Jamás las palabras han estado más cargadas y plenas de sí mismas. […] Cada palabra es vertiginosa, tal es su claridad. Pero es una claridad mineral: nos refleja y nos abisma, sin que nos refresque o caliente» (*OC,* 1: 78). Las empresas a veces confluyentes de entregarse a reflexiones abstractas o de construir sistemas y mundos irreales son tendencias manifiestas en la poesía moderna. De forma extrema, la abstracción del mundo externo y la invención de universos independientes es teorizada y practicada por Vicente Huidobro y el movimiento vanguardista del creacionismo. En el manifiesto *Non Serviam* (Santiago de Chile, 1914), el poeta chileno se despide simbólicamente de la «madre Natura» para alcanzar una suprarrealidad construida. El lenguaje creacionista, cuyas raíces se remontan hasta la poética romántica de Novalis, intenta evitar cualquier referencia fuera del texto. En el poema programático *Arte poética* Huidobro anima a los poetas a crear «mundos nuevos»: *El vigor verdadero / Reside en la*

cabeza. / Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema. Sin embargo, en su ensayo *Decir sin decir: Altazor* (*OC,* 3: 178), con referencia a *Horizon carré,* uno de los primeros libros de Huidobro, Octavio Paz observa que «un horizonte cuadrado, más que una realidad imaginaria, es una realidad meramente verbal. No la podemos *ver* con los ojos ni *pensarla* con la mente; en cambio, podemos *decirla*. La estética "creacionista" no fue tanto un error como una deducción precipitada de algunas de las ideas del cubismo». La misma restricción expresa Octavio Paz en «Decir: hacer»: *la poesía […] / No es un decir: / es un hacer. / Es un hacer / que es un decir. / La poesía / se dice y se oye: / es real. / Y apenas digo* / es real*, / se disipa. / ¿Así es más real? / […] / Los ojos / se cierran, / las palabras se abren* («Decir: hacer»).

La poesía se aleja del lenguaje metafísico en cuanto sus reflexiones ontológicas suelen carecer de claridad y univocidad, no mira a delimitar y precisar sus conceptos. Fijarse en lo unívoco significaría una pérdida de poeticidad. Una meta de la poesía moderna suele ser el oscurecimiento de los contenidos, la lírica reflexiva no es explicativa ni propaga esquemas ontológicos dogmáticos. Es una poesía disonante que, con tres paradojas acertadas de Hugo Friedrich (1992: 212), expresa lo indeterminado por medio de palabras determinantes, lo complicado por medio de frases sencillas, lo invisible por medio de imágenes palpables. Solo con reservas podemos atribuir pretensiones auténticamente filosóficas al texto poético.

Con todo, las fronteras entre poesía y filosofía quedan indefinidas. Si a partir de Platón (libro X de la *República*) una larga tradición relega la poesía como actividad mimética y separada de la recta razón al mundo del arte, hacia finales del siglo XIX (con Friedrich Nietzsche) y principios del XX (con Martin Heidegger), observa Neus Galí (1999: 25), «la verdad de la poesía vuelve a ser valorada como verdad filosófica». Según Heidegger, cuya obra da fe de la afinidad entre poesía y filosofía, ambas se destacan por su relación distinguida con el lenguaje. No podemos, opina el filósofo alemán en *Unterwegs zur Sprache,* determinar si la poesía es en realidad un razonamiento, o si pensar en el fondo significa hacer poesía, sea como fuere, cuando llegan a lo extremo van colindando necesariamente: «Beide, Dichten und Denken, brauchen einander, wo es ins Äußerste geht, je auf ihre Weise in ihrer Nachbarschaft» (1997: 175). Los ensayos de Octavio Paz tienen rasgos poéticos, se destacan por su lenguaje metafórico y a veces sus sentidos que-

dan abiertos. Muchos textos líricos del poeta mexicano asumen aspectos de prosa. Solo en un Valéry o en un T. S. Eliot, opina Julio Cortázar, se encuentra una combinación de la obra poética con la reflexión analítica tan lograda y sin choques como en Octavio Paz (Cortázar, 2011: 7-8).

La hipótesis hegeliana según la cual el arte se dirige en primer lugar a la percepción sensorial y la ciencia al intelecto (*Vorlesungen über die Ästhetik,* X_1) pierde su certeza si tenemos en consideración formas híbridas como la lírica reflexiva. En la tradición poetológica clásico-romántica de Herder, la poesía reflexiva ha sido cualificada como fenómeno secundario del género poético, entendiéndose la poesía como género literario determinado por la expresión de lo interior y de la subjetividad del yo en confrontación con la semioesfera objetiva que lo rodea. La desmaterialización y despersonalización no perjudica el carácter lírico de la reflexión poética moderna, al parecer de Hugo Friedrich (1992: 36) y de otros críticos. Debido a su alto grado de abstracción, quizás la poesía metafísica se abra a un público reducido por razones de interés y gusto, pero tal vez más cosmopolita que el de la poesía moderna consagrada a hermetizar impresiones, objetos, hechos sociales, históricos, culturales concretos. La poesía de *Árbol adentro* es una poesía tanto de pensamiento como de percepción, conoce ambas tendencias. La última prevalece en *La mano abierta* y *Visto y dicho,* frente a la reflexión más general sobre amor, muerte, poesía e instante presente de *Gavilla, Un sol más vivo* y *Árbol adentro*.

Antítesis y paradoja

En sus diálogos con Krystyna Pomorska (Jakobson / Pomorska, 1982), Roman Jakobson observa que en los textos poéticos, caracterizados por una particular organización paradigmática, priman las relaciones de similitud y de oposición. La poesía tiende a transferir estas relaciones paradigmáticas al nivel sintagmático, la equivalencia al rango de la secuencia. Según la visión semántica generativa del texto de Teun van Dijk (1980), la superestructura prototípica de poemas construye paralelismos y contrastes semánticos.

Entre los rasgos más característicos de la poesía de Octavio Paz cabe mencionar el estilo antitético y la suspensión de las oposiciones semánticas, con-

siderada por Manuel Ulacia como «la lógica interna de [su] escritura y el motor que la genera» (1994: 34). El poeta mexicano practica la presentación y superación de oposiciones con la gran variedad lingüística y medial a disposición del habla lírica. A todos los niveles lingüísticos sus poemas manifiestan una marcada organización contrastiva, desde la superestructura bipolar hasta la disposición gráfica de los versos. En poemas como «Decir: hacer», «Canción desentonada» o «Carta de creencia», la línea poética escalonada está relacionada con el tema de la escisión existencial, su suspensión puede indicar momentos de reconciliación:

Amar es dos,
siempre dos,
abrazo y pelea,
dos es querer ser uno mismo
y ser el otro, la otra […]
(«Carta de creencia»)

La línea escalonada sirve también para subrayar estructuras reflexivas: las palabras y los sintagmas aislados favorecen la contraposición de ideas sin nexos en metáforas apositivas o definiciones elípticas:

Amar:
hacer de un alma un cuerpo,
hacer de un cuerpo un alma,
hacer un tú de una presencia.
(Ibidem)

A nivel fonológico se ofrece la paronomasia para poner de relieve los contrastes semánticos (*Un saber ya sin nombres: / el sabor de esta tierra,* «Pilares»). Con el mismo efecto de realce de las antítesis abundan además las repeticiones léxicas, los paralelismos sintácticos y quiasmos (*el día no acaba de irse, / la noche no llega todavía / […] / tus dedos de agua mojan mi frente, / tus dedos de aire queman mis ojos,* «Como quien oye llover»; *hablo contigo: hablo conmigo,* «Carta de creencia»; *Sus raíces son venas, / nervios sus ramas,* «Árbol adentro»).

La confrontación de antónimos y la impresión de que se suspenden las oposiciones se efectúan por las figuras retóricas de la distorsión y del *genus*

admirabile (Lausberg, 1990): la paradoja, el oxímoron, la sinestesia. Las paradojas más características de *Árbol adentro* y de la poesía de Octavio Paz en general corresponden básicamente a dos formas de organización sintáctica. Un procedimiento paradójico que evoca la poesía de Santa Teresa de Ávila y la mística del Renacimiento contrapone una expresión a su negación. A veces utiliza las mismas palabras, como en la diáfora de *la presencia / pasaba sin pasar* («Un despertar»), en *Miro, sin mirar, por la ventana. /[…] / Pienso que no pienso* («Ejercicio preparatorio») o en *sonaron sin sonar / las sílabas desenterradas* («Pequeña variación»), y a veces usa expresiones equivalentes: *caminan y no tienen pies, / miran y no tienen ojos /, hablan y no tienen boca. /… / gira y no se mueve* («La casa giratoria»). Reconociendo las polisemias y metáforas en que se basan, estas contradicciones son solo aparentes.

En numerosos pasajes de nuestro poemario se manifiesta otra forma de paradoja, destinada a quebrar las valencias semánticas no solo en apariencia. Persigue establecer puntos de vista imposibles —relacionados con el tema de la experiencia mágica o mística— y obra con inversiones y substituciones de papeles, intercambiando los constituyentes lógicos de la frase. Las dos primeras paradojas de la siguiente tríada, en vez de reconciliar elementos inconciliables, separan entidades inseparables: en la primera, la cualidad se desprende de su portador natural. La estructura de la segunda clase, la inversión de agente y destinatario, es la de una hipálage —sintácticamente se atribuye a un portador semántico una cualidad que corresponde a otro portador—. La tercera clase confiere al *modus semántico* (según la terminología de Bally, 1932) la función de cualidad:

- inversión de portador y cualidad:
  Me espían mis pensamientos («Ejercicio preparatorio»); *las palabras /[…] / nos dicen* («Conversar»)

- inversión de agente y destinatario de la acción:
  la presencia con los ojos de nadie me miraba («Un despertar»); *la noche se abre y me mira* («Como quien oye llover»); *Te mirabas mirada por mis ojos / y desde mi mirada te mirabas* («Regreso»); *Contra el mar, voluntad petrificada, / la peña sin facciones se adelanta* («Cuarteto»)

- fusión de *modus* y cualidad:
  pido ser […] / la conciencia del tiempo /[…] / pido ser […] / memoria y olvido («Ejercicio preparatorio»); *me vuelvo un murmullo* («Carta de creencia»)

Ya a partir de la filosofía presocrática se persigue neutralizar contradicciones por medio de la paradoja (del gr. *para,* 'a un lado', y *dóxa,* 'opinión': lo que está más allá del pensamiento o entendimiento); en la teología y mística tanto occidental como oriental la paradoja se concibe como medio racional para captar lo irracional. El estilo dicotómico de la poesía de Octavio Paz y sus combinaciones semánticas inauditas o imposibles pretenden representar y tal vez producir una percepción particular y un cambio de nivel de conciencia (nótese el campo semántico de la percepción y de la cognición manifiesto en las paradojas citadas arriba), propósitos que forman parte del programa surrealista.

El marcado lenguaje antitético y paradójico de la lírica paciana recuerda además las técnicas de la meditación Zen, el estudio de aforismos contradictorios llamados *koan* que, con el fin de eludir los esquemas cognitivos habituales, practican la expresión irracional por medio de la paradoja y persiguen preparar la mente para la experiencia mística. De manera no disímil, para el poeta —conocedor de la filosofía Zen— lo 'otro', o lo trascendental, se caracteriza por la contradicción 'disuelta'. En la paradoja como figura retórica capaz de suspender las leyes lógicas se manifiesta la aspiración de su lenguaje poético a lo irracional y lo místico: «La experiencia de lo Otro culmina en la experiencia de la Unidad. […] El precipitarse en el Otro se presenta como un regreso a algo de que fuimos arrancados. Cesa la dualidad, estamos en la otra orilla» (*El arco y la lira, OC,* 1: 133). Hugo Friedrich considera la «tensión disonante» de la incomprensión y fascinación como meta general de la lírica moderna (1992: 15).

Los siguientes párrafos intentan describir la potenciación de lo irracional en el lenguaje poético de Octavio Paz con las escalas del misterio de Rudolf Otto, a cuya obra *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* (1917) se refiere el poeta en *El arco y la lira*. Rudolf Otto insiste en el aspecto irracional como inherente a la religiosidad auténtica y realiza una clasificación del misterio en tres grados de irracionalidad, manifiestos en la teología mística tanto cristiana como mahayana (1947: 33-34):

- El paso primero en la escala de lo irracional es, según Rudolf Otto, «das Nur-Befremdliche»: enunciados extraños que se sustraen a nuestras facultades comprensivas y que transcienden, pero no contradicen, nuestras categorías lógicas. El poema «Un despertar», un texto místico por excelencia, ofrece una particular riqueza de imágenes irracionales. A la clase del enunciado extraño podría corresponder la imagen de las cosas que *En sí mismas […] se abismaban:* transciende nuestras categorías lógicas en cuanto ya no la podemos visualizar bien. Tampoco podemos formar en la mente una imagen visual de los siguientes pasajes de «Carta de creencia»: *No hablo contigo: / hablo con una palabra*; *las cosas, imperceptiblemente, se desprenden de sí mismas / y se fugan hacia otras formas*. En *Árbol adentro* abundan imágenes 'extrañas' en este sentido.

- La segunda escala en la jerarquía de lo irracional, según Rudolf Otto, es lo paradójico. Se trata de los enunciados que contradicen nuestras categorías lógicas. No obran más allá de la razón, sino contra la razón. Paradójicas en este sentido son la imagen de los muros vacíos, la del *mirar deshabitado* de la presencia que mira *con los ojos de nadie* y la de la abolición aparente del contraste entre vida y muerte: *Vida y muerte fluían confundidas* («Un despertar»).

- La tercera y última categoría es la antinomia. Los enunciados pertenecientes a esta forma máxima de lo irracional no solo se oponen a las categorías lógicas, sino que reúnen en sí nociones contrarias irreconciliables *(coincidentia oppositorum).* Una *coincidentia oppositorum* que aparece en varios pasajes de *Árbol adentro* es el oxímoron del *instante eterno*. En «Regreso» el amor es un *despeñarse inmóvil,* y en «Carta de creencia», también en relación con el tema del amor, *caer es subir*. Las antinomias, según la definición de Ferrater Mora (1999), se emplean para defender una forma de razonamiento tenida como válida. En la poesía de Octavio Paz, la antinomia a veces transciende los límites de la lógica, convirtiéndose en expresión del creacionismo paciano que intenta desarrollar e ilustrar nuevas cosmovisiones. Así, una paradoja específica que aparece en varios textos de nuestro poemario se basa en la fusión o identificación de agua y fuego y permite una amplia contextualización. Puede remitir al agua ígnea de

los alquimistas (en «Refutación de los espejos» de *La mano abierta*), se relaciona con la «llama mojada» de Novalis y se refiere, en varios pasajes de la obra paciana, a la imagen azteca del *atl tlachinolli* ('agua quemada'), el mito fundacional de México según el cual los aztecas encontraron un envoltorio con leños en el lago, una unión simbólica de agua y fuego que los llevó a edificar la ciudad de Tenochtitlán (*cf. OC,* 15: 702). La imagen aparece también como referencia histórica a la laguna de Tenochtitlán teñida de sangre en la ofensiva española de 1521, según refiere el cronista López de Gómara (*cf.* Comacho de Schmidt, 2000).

Cabe considerar el estilo antitético y la paradoja en relación con el esquema ontológico de la obra paciana. En su ruptura con el pensamiento dicotómico, la poesía de Octavio Paz tiene varias fuentes: la mitología azteca, el pensamiento parmenídico, heraclíteo, platónico, el neoplatonismo y la aspiración a lo 'Uno' como realidad trascendental en que se suspenden todos los contrarios, la concepción neoplatónica del *logos spermatikos* o Giordano Bruno, quien supone una tensión dialéctica entre la Unidad y la multiplicidad, emanando la segunda de la primera en forma de innumerables mundos diversos que reflejan a su vez lo 'Uno'. «Como lo creían los antiguos, y lo han sostenido siempre los poetas y la tradición oculta, el universo está compuesto por contrarios que se unen y separan conforme a cierto ritmo secreto. El conocimiento poético —la imaginación, la facultad productora de imágenes en cuyo seno los contrarios se reconcilian— nos deja vislumbrar la analogía cósmica», afirma Octavio Paz en *André Breton y el surrealismo* (*OC,* 2: 212-213). Se inspira también en el misticismo oriental, en particular en la mística del budismo mahayana. «Gracias a las imágenes poéticas el pensamiento taoísta, hindú y budista resulta comprensible», al decir del autor en *El arco y la lira* (*OC,* 1: 120). Por último quiero señalar las aportaciones de la filosofía surrealista. En el *Second Manifeste du Surréalisme,* André Breton opina que «tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement» (1962 [1930]: 154).

Indeterminación y deslizamiento

El concepto de la indeterminación literaria se refiere al postulado de que la semántica de textos literarios es inacabable y no puede ser determinada por el lector en el sentido de una sola actualización interpretativa. La multiplicidad semántica e indeterminación de la obra de arte, la índole abierta del texto literario, ya fue ilustrada por las teorías literarias románticas de Novalis y Friedrich Schlegel (Burdorf, 1997: 160). Más tarde se han manifestado en este sentido filólogos y pensadores como Wolfgang Iser o Hans-Georg Gadamer: «Kunst fordert Deutung, weil sie von einer unausschöpflichen Vieldeutigkeit ist. Sie ist nicht in eine begriffliche Erkenntnis adäquat übersetzbar. Das gilt auch für das dichterische Werk» (Gadamer, 1979: 11).

Umberto Eco se dedicó a esta temática en tres de sus obras teóricas. En *L'opera aperta* (1962) postula que la referencialidad de la obra de arte queda abierta, el texto literario se abre a una multiplicidad de interpretaciones, su principio es la polisemia. En *Lector in fabula* (1979) e *Interpretazione e sovrainterpretazione* (1990) el autor relativiza el concepto de lo abierto y prefiere hablar, con otra imagen, de una «oferta de libertad» del texto literario (1998 [1979]: 52). En la misma tradición estructuralista, o bien en sus inicios, está Ferdinand de Saussure con su dicotomía de «sème» y «aposème». Si consideramos el sistema de la lengua en su cronología, los signos son siempre rearticulaciones de otros signos ya articulados *(aposèmes).* El sistema de la lengua está así sometido a continuas transformaciones. Uno de los orígenes del carácter indeterminado, diseminal del texto literario, radica en el hecho de que, interpretado en dos momentos o épocas distintas, un mismo conjunto de significantes no puede garantizar la identidad de sus significados. De estas observaciones Manfred Frank deduce la hipótesis de que la raíz de la indeterminación se encuentra en la transición desde la cultura oral y la expresión flexible hacia la escritura y el carácter conservador del texto (Frank, 1993: 202; 208).

En sus *Écrits* (*L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud,* 1966, 502-503) Jacques Lacan postula como rasgo estructural del lenguaje su pluralidad semántica y la índole temporal de la interpretación, recurriendo a Saussure e ilustrando sus exposiciones con la siguiente imagen: «D'où l'on peut dire que c'est dans la chaîne du signifiant que le sens *insiste*,

mais qu'aucun des éléments de la chaîne ne *consiste* dans la signification dont il est capable au moment même. La notion d'un glissement incessant du signifié sous le signifiant s'impose donc, - que F. de Saussure illustre d'une image qui ressemble aux deux sinuosités des Eaux supérieures et inférieures dans les miniatures des manuscrits de la Genèse». Toda interpretación que intente fijar el significado puede parar el deslizamiento («le glissement») solo de manera provisional. Dentro de los límites de la lógica y coherencia interpretativas, los sistemas de significación evocados y producidos a lo largo de la *alegoresis,* aunque cada vez piensen respetar las estructuraciones polisémicas, «se deslizan». Según la visión postestructuralista, no solo la interpretación literaria es inacabable y su deslizamiento semántico difícil de frenar.

En *Árbol adentro* la medida de la indeterminación semántica varía de texto en texto. Por ejemplo, tienden a una estructura bastante abierta poemas breves como «Alba» *(Sobre la arena / escritura de pájaros: / memorias del viento),* o poemas abstractos como «Intervalo» *(claridades / con los ojos cerrados vistas).* En cambio, poemas como «Hermandad» o «Hablo de la ciudad» parecen disponer de una semántica más circunscrita.

Schmitz-Emans (1987: 219-220) describe dos estrategias que permiten al poeta producir conscientemente textos o pasajes con una semántica indeterminada: el empleo de signos estructuralmente extraños y la creación de intersticios semánticos o bien vacuidades. En los poemas de Octavio Paz la inserción de elementos ajenos se da en combinaciones semánticas como la paradoja y la metáfora. La paradoja refleja la aspiración del lenguaje poético paciano a lo irracional; en cuanto a la metáfora, se trata de una reducción verbal e intensificación de significado que no necesariamente produce indeterminación, sino ambigüedad y estratificación semántica: dos conceptos presentados más abajo que designan la potenciación de significado por reducciones en la expresión verbal. En las metáforas, la inserción de elementos ajenos y la realización incompleta (la comparación implícita) son evidentemente dos caras de la misma medalla (*cf.,* por ej., *reverberos en vela, insomnio de una lámpara, el viento y sus navajas* en «Un despertar»).

Intensión y ambigüedad semántica

El modelo artístico abarca más y es más vivo que su interpretación, la interpretación solo se acerca al original. Siempre quedan restos no transmisibles, porque los modelos artísticos y los modelos no artísticos están dimensionados de manera distinta. Lotman habla de un alto grado de entropía de la poesía, una cualidad por la cual esta se acerca a las complejas estructuras de la vida y de la naturaleza, y designa la información «reservada» por el texto artístico con el término shannoniano de «ruido» —una metáfora procedente de la teoría de la información (1993: 46; 107; 118; *cf.* también Jakobson, 1985: II, 278 y Schüttpelz, 2001: 198-200)—. Octavio Paz da un paso más: «Podría definirse al poema como un organismo verbal productor de silencio», al decir del poeta en *La llama doble* (*OC,* 10: 341). No obstante, el factor de la indeterminación parece limitado, la poesía paciana está consagrada a un complejo acto de comunicación. Sabemos que el poeta se distanció de la escritura automática. En cambio, uno de los rasgos principales de la poesía paciana es la concentración o intensión semántica.

Por su particular organización lingüística, por la sintetización y la creación de sentido a varios niveles del lenguaje, la poesía es capaz de acumular información de forma concentrada. Jurij Lotman opina que «el arte es el procedimiento más económico y concentrado de almacenar y transmitir información» (1993: 42). Hans-Georg Gadamer habla de una particular unidad del todo en el texto lírico y utiliza el término musicológico de «disonancia» en su ilustración de la específica concentración semántica de la poesía. En la poesía moderna, contrariamente a formas precedentes de la poesía cuya estructuración retórica tiende a la tersura y al esplendor estilístico, hay disonancias en todos los elementos compositivos que disuelven incluso la unidad de la palabra: «In ein und demselben Wort 'klingt es auseinander'». Cuanto más aguda se muestra la disonancia, tanto más intenso es el mensaje (Gadamer 1990: 105 ss.).

En sus exposiciones sobre la metáfora en *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud* Jacques Lacan se refiere al mismo fenómeno y lo designa con el concepto de la disparidad, anticipando en ciertos aspectos el concepto ricœuriano de la metáfora viva: «Disons que la poésie moderne et l'école surréaliste nous ont fait faire ici un grand pas,

en démontrant que toute conjonction de deux signifiants serait équivalente pour constituer une métaphore, si la condition du plus grand disparate des images signifiées n'était exigée pour la production de l'etincelle poétique, autrement dit pour que la création métaphorique ait lieu» (*Écrits,* 1966: 506-507).

La terminología de este estudio habla de ambigüedad semántica y —a diferencia de la indeterminación— se refiere a la polisemia de una palabra, de un sintagma o de un conjunto lingüístico mayor que se puede reconocer y describir. La lingüística pone énfasis en que se trata de dos fenómenos distintos, mientras que la poética literaria a veces no discierne entre ambigüedad y sentido indeterminado (Nünning [ed.] 2001, *s. v. Ambiguität*). Claro está que los límites son difusos y que el grado de determinación semántica de un texto o pasaje poético es subjetivo, en fin.

Al año 1930 se remonta la primera versión y edición de una obra clásica sobre la ambigüedad en la lírica inglesa. William Empson intenta establecer una clasificación de grados de ambigüedad o bien de desorden lógico, distinguiendo siete tipos, que abarcan desde las metáforas y comparaciones con varios puntos de semejanza (núm. 1) y la combinación en una expresión de varios significados sin relación entre sí (núm. 4) hasta la copresencia en un enunciado de dos significados contradictorios (núm. 7) —según Empson la forma más ambigua y señal de una escisión interior del autor—. En «advancing logical disorder» Empson se centra en los efectos de enunciados poéticos ambiguos (1961: 48), pero la delimitación de los siete tipos de ambigüedad queda intuitiva: faltan, como en el caso de Rudolf Otto, con cuya obra se podrían trazar paralelos (aunque parte de otro punto de vista), precisas categorizaciones lingüísticas.

Otras tipologías parten de la estructura lingüística de superficie —léxica, sintágmática y transfrástica— y la ponen en relación con estructuras «profundas». Basándose en *Semantic theory* de R. M. Kempson (1977), Lewandowski (1994, *s. v. Ambiguität*) presenta cinco clases de ambigüedad: la polisemia léxica, la ambigüedad estructural *(Echó al hombre con el perro),* ambigüedad en la estructura profunda de la frase *(Juan dijo a Carlos que debía ayudarle),* ambigüedad referencial *(Juan quiere casarse con una polaca),* ambigüedad pragmática por fenómenos de correferencia *(Dejó caer su copa sobre la bandeja y la rompió).* Estas ambigüedades se pueden evidenciar

contraponiendo las frases a sus proposiciones semánticas, método aplicado varias veces en este estudio.

Sobre todo en la poesía la ambigüedad y diseminación se puede realizar sea paradigmática sea sintagmáticamente. La ambigüedad paradigmática se produce cuando en una determinada posición del verso una expresión puede evocar al mismo tiempo diferentes sentidos. La fuente principal de la ambigüedad paradigmática es el uso de varios tipos de polisemia (lexicalizada, metafórica, simbólica, metonímica). Así, en «Un despertar» el término *pesadumbre* actualiza tanto el significado originario de 'pesadez' como el metafórico de 'aflicción'.

Gracias a la metáfora se pueden actualizar dos o más campos semánticos o contextuales diferentes, que coinciden en uno o pocos rasgos. Así, el verso *urde tramas la araña* de «Insomne» puede evocar varias representaciones paralelas: una literal, una figurada por procedimento alegórico ('tramar intrigas'), una metafísica (la irrealidad del mundo de las apariencias) y una mítica e intertextual (alusión al mito de Aracne y a la Maya india). Según Julia Kristeva (*La révolution du langage poétique,* 1974), la intertextualidad (o bien «transposición») es una de las tres principales operaciones textuales que producen la semántica plural del poema, al lado de la metáfora (o bien «condensación») y la metonimia (o bien «desplazamiento»).

La ambigüedad sintagmática surge por combinaciones sintagmáticas no usuales. Numerosos son en la poesía paciana los significados metafóricos producidos por aposición y por construcción genitiva: *La lluvia, pie danzante y largo pelo* («Relieves», *Piedras sueltas,* 1955); *la nación de las nubes se dispersa* («Ejercicio preparatorio»). La ambigüedad manifiesta en la sinestesia de la *morada vehemencia* de una buganvilla en «Ejercicio preparatorio» se da por una ambivalencia referencial tanto del color como de la cualidad de 'vehemente'. El color morado parece referirse al aspecto físico de la planta. Además, es posible que se refiera a las rozaduras moradas que sufría el poeta cuando, de niño, jugaba en el jardín de su casa donde crecía la buganvilla (*cf. La búsqueda del presente, OC,* 3: 34). La vehemencia, por tanto, puede indicar la intensidad del color, o bien remitir al dolor que causaban las rozaduras.

También entidades mayores a palabras polisémicas o comparaciones implícitas pueden producir sentidos figurados. Puede haber ambigüedad intrafrasal o interfrasal por dobles congruencias o por pro-formas con referencia

ambigua y pendiente: *Ese dios que la hizo, ¿cómo pudo / dejar que lo dejase? ¿Estaba ciego?* («Prueba»). Aquí, el pronombre «lo» podría remitir tanto al dios —la referencia más probable— como a su acción creadora, como tiene en cuenta Rudolf Wittkopf en su traducción del poema al alemán.

A nivel macroestructural, la producción de ambigüedades y polisemias se debe a una organización particular del poema. En sus célebres reflexiones sobre la función poética del lenguaje, Roman Jakobson observa que en la poesía no solo la secuencia fonológica, sino en general toda secuencia de unidades semánticas tiende a construir una ecuación. La equivalencia es transferida a la contigüedad y dota a la poesía de su carácter profundamente simbólico, múltiple y polisémico (1993: 110). La poesía tiene una particular organización paralelística y puede constituir equivalencias entre elementos semánticos de por sí incoherentes. La actitud del lector parece atenerse a este hecho, tiende a la lectura paradigmática y a la actualización de isotopías. Podríamos hablar de una recepción holográfica. Con una imagen ilustrativa y desde la perspectiva del análisis inmanente de textos podemos decir que las unidades semánticas —léxicas y mayores— irradian por el texto y pueden conferir sentidos a otras unidades, creando así múltiples dimensiones interpretativas. Si el título de «Un despertar» y, más patente todavía, el verso 26 *(Vida y muerte fluían confundidas)* no remitieran a los conceptos budistas de la iluminación *(bodhi)* y del nirvana, en la imagen de los muros vacíos del sueño probablemente el lector no actualizaría ninguna relación con la concepción mahayana del vacío *(sunyata).*

Estratificación semántica

En sus exposiciones sobre la polisemia en la obra de Stéphane Mallarmé, Hugo Friedrich emplea una imagen transferible a muchos textos de Octavio Paz: observa que el poema dispone de varias capas de significación, cada una excede y pasa de otra como en una escalera, la última se va deshaciendo en una cantidad difícilmente concebible de sentidos posibles (1992: 96). Según la concepción estructuralista de Jurij Lotman (1993: 95-110), el principio de la estratificación semántica del texto literario se debe a la referencia de un elemento lingüístico a varios contextos. Las varias estructuras contextuales

compenetradas y actualizadas por el poema constituyen su edificio semántico. La imagen de las estructuras contextuales es muy útil, pero frente a textos reflexivos con escasa referencialidad contextual o autorreferencialidad es preferible emplear un concepto más global que el de contexto y hablar más bien de representaciones evocadas.

Ya en la antigüedad clásica, en los comentarios a Homero y a Virgilio la *alegoresis* descubre un significado no evidente, un sentido por connotación y *subscriptio (sensus spiritualis)* detrás del *sensus litteralis*. La exégesis de la Baja Edad Antigua y de la Edad Media desarrolla la doctrina del múltiple sentido de las Sagradas Escrituras, su esquema de dos, tres o cuatro sentidos del texto se va aplicando también a textos profanos. En el *Convivio* (1303-1308, Tratt. 2,1) Dante Alighieri presenta como sigue los cuatro sentidos de la *alegoresis* medieval, distinguiendo entre sentido literal, figurado, moral (el mensaje) y anagógico (trascendental): «Le scritture si possono intendere e deonsi esponere massimamente per quattro sensi. L'uno si chiama litterale […]. L'altro si chiama allegorico, e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna. […] Lo terzo si chiama morale, e questo è quello che li lettori deono intentamente andare apostando per le scritture ad utilitade di loro e di loro discenti. […] Lo quarto senso si chiama anagogico, cioè sovrasenso; […] per le cose significate significa delle superne cose dell'etternal gloria».

Reconocer las estructuras polisémicas y concretar posibles referencias, significados o capas semánticas es una empresa no siempre fácil y, en fin, subjetiva. Se puede distinguir, como lo hace la tradición alegorética desde los antiguos hasta Schleiermacher, entre determinados tipos de referencia y evocación. Sin embargo, resulta difícil clasificar la multiplicidad de fenómenos referenciales de la poesía moderna y establecer una terminología apropiada. No obstante, quiero recurrir a la siguiente clasificación:

- Quiero designar el sentido del poema que resulta de las referencias más concretas o, al parecer, más directas como sentido *concretista* —que en muchos casos, pero no necesariamente, es episódico— e incluyo en él también el concepto de la referencia existencial (histórica, biográfica) ilustrado por Gadamer en *Gedicht und Gespräch. Essays* (1990: 105-108). «Partiendo de sucesos cotidianos Paz procura entrever lo perdurable, lo

eterno que palpita más allá de cada instante temporal», observa Hugo Verani (2009: 37). Así, las ruinas de un templo budista en «La cara y el viento», una noche insomne en «Un despertar» o la lectura de un libro en «Ejercicio preparatorio» constituyen la referencia *concretista*, episódica del texto; el poeta parte de ellas para desarrollar sentidos figurados y reflexiones ontológicas. Las referencias intermediales de *Visto y dicho* son existenciales en el sentido que Gadamer da a la palabra.

- Hay sentido no verbalizado, transportado por la materialidad del lenguaje poético. Puede constituir el sentido y mensaje central y más directo del texto, como en la poesía visual o la poesía concreta; puede reforzar el sentido de los elementos verbales, complementarlo o contradecirlo. En «Como quien oye llover» de *Árbol adentro,* para dar un ejemplo, ritmo y tono evocan la lluvia tematizada. Entre los recursos tipográficos más frecuentes figura la escisión de versos en la línea poética escalonada. En la versificación de *Árbol adentro* prevalecen las formas libres, con cierta tendencia a heptasílabos, eneasílabos y endecasílabos, si prescindimos de los poemas largos afines a la prosa poética, como «Hablo de la ciudad», «Kostas» o «La casa de la mirada», en cuya forma se refleja el característico flujo asociativo. También el empleo de una métrica más tradicional, como el soneto en «La Dulcinea de Duchamp» o el haikú en «Basho An», está estrechamente relacionado con la semántica y la pragmática del poema. En *Visto y dicho,* la estructura cohesiva asume además una función referencial en la imitación icónica y estilística de obras de arte.

- Los sentidos figurados se constituyen en el nivel metafórico, alegórico y simbólico del texto, según la extensión de la estructura polisémica. Pueden coexistir varias capas metafóricas, sentidos alegóricos o simbólicos en una misma expresión: en «La cara y el viento», los insectos representan la insignificancia y lo efímero de los hombres (nivel metafórico); si consideramos todo el texto como alegoría de la vía mística, representan a la masa de los no iluminados (nivel alegórico).
  El nivel simbólico es de referencia más o menos abierta. El poema central del volumen, «Árbol adentro», se basa en una alegoría: la comparación implícita de la dimensión psíquica del hombre con un árbol se extiende

por todo el texto. Los valores simbólicos del árbol y de sus frutos, sin embargo, son múltiples, sin límites precisos. Por ser indirectos —y, por consiguiente, puestos de relieve— los sentidos figurados suelen tener el mayor efecto comunicativo y transportar los mensajes centrales.

- Por separado quiero tomar en consideración la referencia por intertextualidad e intermedialidad. Se puede realizar al nivel *concretista*, existencial del poema, como las referencias pictóricas en *Visto y dicho,* o la referencia a la lectura del *Quijote* de Cervantes que constituye el trasfondo y punto de partida de las reflexiones sobre la muerte en «Ejercicio preparatorio»: *La hora se vacía. / Me cansa el libro y lo cierro. […] Vuelvo a mis escrituras, / al libro del hidalgo mal leído / en una adolescencia soleada*. También puede ser evocada de manera indirecta, como por imitación estilística o el uso de motivos, temas, personajes, lugares, etc., que evocan representaciones intertextuales e intermediales. Así, en la salida del cuarto en «Un despertar» reconocemos un topos de la lírica mística española y la podemos asociar con la *Canción del alma* de San Juan de la Cruz.

No siempre resulta fácil determinar si estamos en presencia más bien de significados 'directos' o de significados 'indirectos'. El lector establece jerarquías en la actualización y elige las estructuras portadoras. Se supone que en las construcciones metafóricas se puede distinguir entre elementos determinantes y elementos determinados, llevando la voz cantante los conceptos definidos y caracterizados por la comparación implícita. Sin embargo, en ciertas metáforas, como las léxica y sintácticamente afines de *nación de las nubes* («Cuarteto») y *naciones de reflejos* («Ejercicio preparatorio»), no hay claras jerarquías de determinación. Influenciada por el entorno cotextual, la lectura de la *nación de las nubes* en «Cuarteto» actualiza la imagen en plan de una descripción paisajística (*nación* = 'gran cantidad'), pero alude también a la desaparición de las masas de turistas mencionadas en la estrofa precedente (*de nubes* llega a determinar la *nación*). En «Ejercicio preparatorio» las *inestables naciones de reflejos,* debido a la isotopía creada por palabras como *fábulas errantes, campos de batalla, reinos de viento,* indican como referencia a los pueblos históricos que habitaron la Meseta central de México *(naciones),* caracterizados por su transitoriedad *(inestables*, *de reflejos).* Pero el término *naciones*

puede también ser considerado como determinante de *reflejos,* asumiendo el significado de 'gran cantidad' y caracterizando los *reflejos* de la luz del sol.

Con su tendencia a la abstracción la poesía reflexiva representa una categoría especial. A veces parte de situaciones concretas, reales o ficticias, como «Un despertar» e «Insomne». En otros casos, no desarrolla referencias existenciales o *concretistas* («Intervalo», «Decir: hacer», «Al vuelo», «Árbol adentro», etc.), a no ser que consideremos como tales los interdiscursos filosóficos, que a veces quedan explícitos: *No me enseñó a morir el Buda* («La cara y el viento»), *Como el cuerpo astral de Bruno y Cornelio Agripa, como los grandes transparentes de André Breton, / […] los hombres somos la bisagra entre el aquí y el allá* («La casa de la mirada»).

Multimedialidad y sinestesia

En la poesía de Octavio Paz la percepción *multimedial* desempeña un papel particular. Se relaciona con la temática y la pragmática mística: el poeta representa y tal vez también tenga la intención de provocar una alteración de la percepción como expresión de la experiencia sublime. Una de las formas en que se presenta la intensión medial es la percepción de una *semioesfera multimedial,* una percepción intensa, máxima, como la de la semioesfera urbana en «Hablo de la ciudad» *(La mano abierta):* el yo lírico habla de los mercados de Ciudad de México con *todos los sabores y los colores, todos los olores y todas las materias, la marea de las voces —agua, metal, madera, barro—, el trajín, el regateo y el trapicheo desde el comienzo de los días*.

Por una variedad e intensidad especial se suelen caracterizar, entre otras cosas, los recuerdos de infancia y las semioesferas pertinentes. Abundan las asimilaciones poéticas de la infancia y adolescencia de Octavio Paz; entre las más conocidas, *Nocturno de San Ildefonso* (1975) y *Pasado en claro* (1974). Un poema de *La mano abierta* nos presenta las impresiones del yo lírico adolescente en un día de feria del pueblo Mixcoac, en los años treinta, como informa el título: «1930: vistas fijas». Cito un breve pasaje: la descripción de un patio, de una cantina y de un puesto de fritangas en la feria de Mixcoac, una *semioesfera multimedial* que se compone de sonidos, de imágenes, de olores, de sabores, a veces sinestésicamente entretejidos, un ambiente percibido

por el adolescente con particular intensidad y con todos sus sentidos: olfato, gusto, oído, vista, tacto.

> *patios mínimos, con madreselvas y geranios generosos colgando de los barandales, ropa tendida, fantasma inocuo que el viento echa a volar entre las verdes interjecciones del loro de ojo sulfúreo y, de pronto, un delgado chorro de luz: el canto del canario;*
>
> *los figones celeste y las cantinas solferino, el olor del aserrín sobre el piso de ladrillo, el mostrador espejeante, equívoco altar en donde genios de insidiosos poderes duermen encerrados en botellas multicolores;*
>
> *(…) la feria y los puestos de fritangas donde hierofantas de ojos canela celebran, entre brasas y sahumerios, las nupcias de las substancias y la transfiguración de los olores y los sabores mientras destazan carnes, espolvorean sal y queso cándido sobre nopales verdeantes, asperjan lechugas donadoras del sueño sosegado, muelen maíz solar, bendicen manojos de chiles tornasoles.*

Queda patente que el mundo de la adolescencia es percibido como mágico. La ropa tendida en los patios evoca la imagen de un fantasma, los aguardientes de las cantinas se apoderan de la mente como genios insidiosos. En los puestos de fritangas parece que se llevan a cabo extrañas ceremonias rituales, se insinúa un culto solar. Mezclando los ingredientes de los tacos hasta obtener los olores y sabores más asombrosos, los vendedores se comparan con hierofantas, los dirigentes de la iniciación en los misterios eleusinos. Se superponen dos mundos, el profano y el sagrado.

La sinestesia realiza en *Árbol adentro* una condensación de la imagen *multimedial* relacionada con la experiencia mágica o mística. Da la impresión de una capacidad perceptiva condensada y excepcional, como la *mirada de siete manos* del artista en «Fábula de Joan Miró», como la percepción del yo lírico que, al contemplar las ramas de los «Cuatro chopos» de Monet, *con los ojos* las oye *murmurar palabras de aire*. Bajo el árbol, adonde por la tarde se retira el hablante lírico tras su alegórica caminata por la playa en «Cuarteto», *se miran y se palpan / imágenes, ideas y palabras*. Amar, dice el poeta en «Carta de creencia», *es tener ojos en las yemas, / palpar el nudo en que se anudan / quietud y movimiento*.

Llama la atención que con mucha frecuencia se da la referencia sinestésica a tres o más medios o sentidos. El canto al valle de México en «Ejercicio preparatorio» entreteje imagen, sonido, tacto y pensamiento: *en los días serenos*

el espacio palpita, / los sonidos son cuerpos transparentes, / los ecos son visibles, se oyen los silencios. / […] cada hora es palpable, / las formas piensan, la quietud es danza. En «Kostas» la conversación entre amigos es un intenso intercambio de ideas: *tocamos los pensamientos que pensábamos y vimos las palabras que decíamos*. En «Carta de creencia» el yo lírico quiere *hablar* a su amante *con palabras visibles y palpables, / con peso, sabor y olor / como las cosas*.

En algunos casos se da un intercambio de sentidos y medios, o bien de una rotación medial, una forma sinestésica frecuente en la lírica paciana. Descubrir la índole ilusoria de este mundo físico y vislumbrar el *otro lado* significa descartar las leyes convencionales de la percepción; lo ilustra una sinestesia en «Este lado»: *Yo veo con las yemas de mis dedos / lo que palpan mis ojos: sombras, mundo*. En «Antes del comienzo» la rotación es subrayada por un quiasmo: *Inaccesible si te pienso, con los ojos te palpo, te miro con las manos*. Toda la estructura de «Decir: hacer» se basa en semejante rotación medial, reflejada en el plano cohesivo por la línea poética escalonada:

[…]
La poesía
siembra ojos en la página,
siembra palabras en los ojos.
Los ojos hablan,
las palabras miran,
las miradas piensan.
Oír
los pensamientos,
ver
lo que decimos,
tocar
el cuerpo de la idea.
Los ojos
se cierran,
las palabras se abren.

El medio visual y la poética de la mirada

En la poesía y en la crítica de Octavio Paz lo visual cobra una singular importancia. En su prosa crítica escribió extensamente sobre las artes plásticas y expresó su pasión por la pintura en una serie de poemas. Además, como observa Jean Franco (1974: 74), a diferencia de Neruda, que ha querido revertir a una poesía oral, Octavio Paz siempre ha considerado el poema como un texto visual, dirigido a la mirada del lector, teniendo en cuenta la iconicidad del poema. Realiza la incorporación del espacio en el texto poético introduciendo espacios en blanco y fragmentando los versos: así sucede en la línea poética escalonada, una forma que acompaña al poeta desde *Semillas para un himno* hasta *Árbol adentro*. Sus versos escindidos subrayan la estructura binaria de los poemas, suelen acompañar juegos de contrastes semánticos, destacan y ponen de relieve determinados fragmentos, retardan el ritmo. En la tradición de la poesía ideogramática moderna, de *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé, los *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire, el dadaísmo y la poesía concreta, se sitúa la poesía visual de los *Topoemas* (1968) y el experimento tipográfico aún mayor que efectúa Octavio Paz con *Blanco* (1966) y *Discos visuales* (1968). Los dos últimos textos ofrecen varias lecturas posibles y crean, por así decir, un 'espacio en movimiento': los versos de *Blanco* están concebidos para una publicación en que se despliegan como un acordeón y su orden tipográfico permite seis lecturas alternativas; los cartones redondos superpuestos de los *Discos visuales* giran uno sobre otro y las ventanillas de los de encima permiten diferentes lecturas de los versos escritos en los discos inferiores.

La recepción de *Árbol adentro* reclama una atención particular a la imaginativa visual y espacial. El poeta busca ilustrar o concretar por aproximación metafórica los conceptos abstractos que tematiza, creando espacios imaginarios, paradójicos, surreales: lo más típico parece ser la pretensión no mimética, creacionista de la imagen poética paciana. Un estudio aparte merecería la relación que hay entre las construcciones espaciales y la pintura surrealista, así como la recepción y posible adopción paciana de los espacios fluyentes y el concepto de las Morfologías psicológicas de Roberto Matta (*cf.* «La casa de la mirada»).

Abundan las imágenes de espacios paradójicos que ilustran momentos de liberación de las limitaciones del ser, como la del tiempo lineal, entre otras. El espacio es el portador del tiempo, al entrar en la imaginaria intemporalidad del instante presente se distorsionan las leyes físicas. En la vivencia del momento presente o de la intemporalidad y en la concienciación de la circularidad del tiempo se manifiesta la relatividad de tiempo y espacio: *Giran las estaciones y los días, / giran los cielos, rápidos o lentos, / las fábulas errantes de las nubes, / campos de juego y campos de batalla / de inestables naciones de reflejos, / reinos de viento que disipa el viento* («Ejercicio preparatorio»); *En la calle sin nadie la presencia / pasaba sin pasar, desvanecida / en sus hechuras, fija en sus mudanzas, / ya vuelta casas, robles, nieve, tiempo* («Un despertar»).

También otras nociones abstractas, como la poesía o el amor, son concretadas por metáforas visuales, a veces combinadas con otros medios, como la acústica, el tacto, el sabor. Así, la dificultad del proceso creativo se ilustra en «Imprólogo» por la representación de un paisaje y diferentes estados meteorológicos: *allá, en los márgenes blancos, / llueve, interminablemente llueve. / Cielo hidrópico, truenos y puñetazos. […] Esto que escribo ya es un pantano. / De pronto, un sol violento rompe entre nubes. / Súbito escampado: un llano hirsuto,/ tres peñascos lampiños, marismas, / circo de la malaria: / lianas, fantasmas, fiebres, púas, / una vegetación rencorosa y armada / en marcha al asalto de la página.* En «Proema», *la poesía es [...] el paseo con los ojos cerrados al borde del despeñadero y la verbena en los jardines submarinos; / […] el descenso de las palabras paracaídas sobre los arenales de la página; / la desesperación que se embarca en un barco de papel y atraviesa, / durante cuarenta noches y cuarenta días, el mar de la angustia nocturna y el pedregal de la angustia diurna […]*. En este último texto se destacan los alegóricos movimientos por el espacio que ilustran la creación poética como proceso gradual y acompañado de conflictos interiores. Con particular frecuencia las mágenes paisajísticas aparecen en relación con el amor y las sensaciones pertinentes. La figura de la mujer es asociada con la naturaleza, amar es fundirse con el espacio y sus elementos: *En los valles y montes / de tu cuerpo amanece* («Noche, día, noche, 1»).

A veces las imágenes poéticas tematizan la anulación del pensamiento, evocando la dimensión budista del pensamiento paciano: parecen remitir al concepto de Sati, la 'experiencia pura' buscada por la meditación zen. Se trata de captar un brevísimo estado de conciencia que en el proceso de la

percepción precede a la reflexión y se pierde en el momento en que se enfoca la mente. En este sentido podríamos interpretar, por ejemplo, la siguiente imagen del breve texto «No-visión»: *hora nula, cisterna donde mi pensamiento a sí mismo se bebe*. Para estudiar la poética de la mirada en Octavio Paz, en una poesía centrada tanto en la percepción como en el pensamiento, aparte de considerar la semiótica tipográfica y la imagen poética con sus funciones, es indispensable situar la vista en el contexto de una temática y pragmática de la revelación mística.

La vista como instrumento de una revelación o participación mística encuentra variada expresión en el imaginario poético paciano. Símbolos pertinentes son el ojo y la mirada, al lado de la luz, del reflejo, del espejo y de la transparencia. En las experiencias sublimes, como la de la intemporalidad, la contemplación de obras de arte o el encuentro erótico, la mirada como *modus* de la percepción se va convirtiendo en *dictum* y núcleo temático. La ocupación poética de la vista culmina sin duda en *Visto y dicho;* en el poema dedicado al pintor chileno Roberto Matta que cierra la colección, una serie de imágenes codifica la creación artística como una peregrinación interior: *has cerrado los ojos y entras y sales de ti mismo a ti mismo por un puente de latidos:* EL CORAZÓN ES UN OJO, dice el hablante. La semiosis que realiza el pintor se presenta como radicada en una situación comunicativa interior, como intercambio de informaciones entre las 'dos orillas' de la conciencia y lo subconsciente, del yo y la propia otredad, por medio de un metafórico ojo interior.

En el poema «Regreso» de *Árbol adentro* el abrazo de los amantes los lleva a vivir un proceso de individuación, la mirada se codifica como medio de una revelación de la propia identidad a través del otro: *Abriste al fin los ojos. / Te mirabas mirada por mis ojos / y desde mi mirada te mirabas: / como el fruto en la yerba, / como la piedra en el estanque, / caías en ti misma.* Con una imagen parecida el poeta ilustra la vivencia de la intemporalidad en «Entre irse y quedarse»: *En el centro de un ojo me descubro; / no me mira, me miro en su mirada. / Se disipa el instante. Sin moverme, / yo me quedo y me voy: soy una pausa.* La mirada llega a simbolizar una revelación o una cognición, es duplicada por la mirada del otro e intensificada en su función. En *Le visible et l'invisible* Maurice Merleau-Ponty declara que «le corps d'autrui que je vois, sa parole que j'entends, qui me sont donnés, eux, comme immédiatement présents dans mon champ, me présentent à leur manière ce à quoi je ne serai jamais

présent, qui me sera toujours invisible, dont je ne serai jamais directement témoin», y prosigue suponiendo que «on dit qu'autrui est le responsable X de mon être-vu. Mais alors, il faudrait ajouter qu'il ne peut l'être que parce que je vois qu'il me regarde, et qu'il ne peut me regarder, moi, l'invisible, que parce que nous appartenons au même système de l'être pour soi et de l'être pour autrui, nous sommes des moments de la même syntaxe, nous comptons au même monde, nous relevons du même Être» (1964: 114 y 115).

ÉCFRASIS E INTERMEDIALIDAD: LA VISIÓN DEL PROCESO SEMIÓTICO EN *VISTO Y DICHO*

La pasión crítica de Octavio Paz se centra en dos artes: la poesía y la pintura moderna. En el prólogo a *Los privilegios de la vista I* el poeta nos informa sobre las razones que lo inducen a dar una posición central a las artes plásticas en su obra, en detrimento de otros medios: «Escribir sobre la arquitectura exige conocimientos que no tengo y una entrega total. Sucede lo mismo con la música. […] no sentí esta duda ante la pintura: ¿por qué? Tal vez porque el código de la pintura es más sensual, menos abstracto y riguroso que el de la música. El lenguaje de la pintura —líneas, colores, volúmenes— entra literalmente por los ojos: su código es primordialmente sensible; el de la música está hecho de unidades sonoras abstractas: la gama de las notas. Los significados de la pintura están *a la vista;* los de la música no son inmediatamente traducibles a ningún otro sistema de significación» (*OC,* 6: 25).

Los ensayos sobre las artes plásticas se encuentran recogidos en los dos volúmenes de *Los privilegios de la vista*. El poeta presenta e interpreta su percepción de la pintura también en verso: como apéndice de *Los privilegios de la vista I* y *II* aparecen los *Tributos*. El volumen I incluye poemas sobre Leonora Carrington, Adja Yunkers, Robert Motherwell, Charles Tomlinson, J. Swaminathan, Joseph Cornell, Josef Šíma y todos los textos reunidos en *Visto y dicho*. El volumen II recoge los ensayos de Octavio Paz sobre el arte mexicano, incluyendo textos poéticos sobre Rufino Tamayo, Manuel Álvarez Bravo, Alberto Gironella, José Luis Cuevas y Marie José Paz. Uno de los *Tributos* de volumen I se dedica a la obra de John Cage.

Visto y dicho, la cuarta y penúltima sección de *Árbol adentro,* reúne nueve interpretaciones líricas dedicadas a Joan Miró, Marcel Duchamp, Antoni Tàpies, Balthus, Bob Rauschenberg, Pierre Alechinsky, Denise Esteban, Claude Monet y Roberto Matta. Algunas fueron escritas con ocasión de una exposición y para el catálogo pertinente. A veces los contextos artísticos de los pintores, el proceso creativo y el de la percepción proporcionan la base temática de la génesis lírica. Aparecen además las formas y los colores o los

temas y mensajes de determinados cuadros, transmitidos por un lenguaje poético dirigido a varios sentidos, no solo a la vista, que sin duda ocupa la posición central.

La lectura presentada en el capítulo siguiente intenta reconstruir la percepción del poeta, interpreta los procesos de metaforización y revela las características estructuras reflexivas que se entretejen en la *écfrasis* paciana. Por otro lado, señala los pasajes en que el poeta reconstruye la semiosis cumplida por el pintor, la percepción, imaginación y producción de que nace la obra de arte: «En vez de describir datos objetivos o de imitar apariencias, la aprensión de Octavio Paz se conforma con los itinerarios y andadas del artista, y mima una creación», observa Anne Picard (1999b: 212).

La selección de cuadros a que remito en mi lectura de *Visto y dicho* confía en la evidencia de afinidades entre poema y cuadro en formas, colores, motivos y temas. En algunos casos, como «Central Park» de Alechinsky, «La Dulcinea de Marcel Duchamp» y los «Cuatro chopos» de Monet, pero también en tres de las citas integradas en el texto sobre Matta, «La casa de la mirada», disponemos de títulos de obras y referentes inequívocos.

En textos como «Un viento llamado Bob Rauschenberg», «Fábula de Joan Miró» o «La casa de la mirada» resulta más difícil determinar referentes concretos. Se trata de procesos ecfrásticos cumulativos (según la terminología propuesta por Gisbert Kranz, 1981: I, 337), que hacen referencia a todo un grupo de cuadros o a rasgos característicos de la obra del pintor en cuestión. La *écfrasis* cumulativa suele asumir la forma de encomio del artista como personaje creador y del espíritu que se expresa en su obra. Tal contemplación general y panegírica tiene tradición en la poesía moderna y se manifiesta en Rubén Darío, Paul Éluard, Rafael Alberti o Federico García Lorca, entre otros. Frecuentemente el trasfondo y origen de esta clase de poemas son relaciones amistosas del poeta con los pintores, así en la mayoría de los textos de *Visto y dicho*.

Apuntes genéricos

La *écfrasis* poética es una comunicación intermedial e interartística entre literatura y artes plásticas. La lectura de los poemas de *Visto y dicho* revela que esta comunicación se basa en los mismos principios que la intertextualidad. Presumiendo con Barthes que las imágenes pueden ser leídas como textos, podemos de hecho hablar de un uso intertextual de un medio en otro y, como propone Peter Wagner, tratar la intermedialidad como subgénero de la intertextualidad (1996: 17).

En su origen, *écfrasis* es un término de la retórica antigua y designa el ejercicio retórico de la descripción en general, con aspiración de ser plástica, detallada y fiel a *topoi* y técnicas predeterminadas (del gr. ek 'de', 'hacia fuera', y phrázein 'decir', 'hablar', 'declarar', 'evidenciar'). Por primera vez y con esta acepción aparece en los escritos de retórica atribuidos a Dionisio de Halicarnaso (*Tratado de la imitación,* siglo i a. de J.C.). En el contexto de una retórica de la descripción hay que situar también el famoso enunciado de Simónides de Ceos (ya hacia 500 a. de J.C.) sobre la pintura como poesía silenciosa y la poesía como pintura elocuente, y el de «Ut pictura poesis erit», el principio formulado en el verso 361 del *Ars poetica* de Horacio que aún hoy aviva la discusión sobre los rasgos comunes de poesía y pintura. Según Boehm / Stierle (1995: 13), el cambio semántico del término *écfrasis* se realizó por restricción del significado primitivo en los tiempos de su traslación al latín *(descriptio).* El primer representante grande de la *écfrasis* como descripción de obras de arte es Filóstrato (s. ii) con sus *Cuadros,* una descripción de 76 pinturas que el autor pretende haber visto en Nápoles. Peter Wagner supone que la tendencia a limitar el término retórico a la descripción poética o literaria de obras de arte se remonta ya al siglo v a. de J.C. (1996: 12).

Se da por seguro que en sus inicios la *écfrasis* interpreta exclusivamente obras de arte ficticias. Los versos ecfrásticos integrados como intermedio en el drama gozan de gran popularidad en la Edad Antigua, la Edad Media y la Época Moderna; por ejemplo, en Esquilo, Eurípides, Calderón, Lope de Vega, Tirso de Molina, en la poesía idílica griega y latina (Teócrito, Virgilio) y en la épica. La *écfrasis* épica más famosa es la descripción del escudo de Aquiles en la *Ilíada* de Homero; otros ejemplos de fama se encuentran en Hesíodo, en las descripciones de los tapices de Minerva y Aracné en las

Metamorfosis de Ovidio y las *Geórgicas* de Virgilio, en Chrétien de Troyes, en Ariosto, Tasso y Marino. En su *Purgatorio* Dante describe relieves y mosaicos. Cuadros ficticios se encuentran además descritos en la *Galleria* de Marino y en poetas modernos como Baudelaire y Verlaine (Kranz, 1981, I: 330-336).

En la literatura moderna, entre los autores de famosas colecciones de poemas ecfrásticos con referentes concretos cabe mencionar a Paul Éluard (*À l'intérieur de la vue, Voir,* etc.), Jean Tardieu *(Les portes de toile),* Rubén Darío (*Trébol, A Goya,* etc.), Rafael Alberti *(A la pintura),* Federico García Lorca *(Oda a Salvador Dalí)* y a los poetas y críticos José Juan Tablada, Xavier Villaurrutia y Luis Cardoza y Aragón en México, mencionados al respecto por Octavio Paz en *Los privilegios de la vista I* (*OC,* 6: 22), Wystan Hugh Auden *(Musée des Beaux Arts),* William Carlos Williams *(Pictures from Brueghel)* y, más recientemente, Lawrence Ferlinghetti *(When I look at Pictures).*

Debido a la discusión sobre los límites de lo literario, actualmente se pone en duda la acepción de *écfrasis* como descripción literaria de objetos de arte visual. Peter Wagner (1996: 14) propone extender el término a todo tipo de enunciado crítico sobre obras de arte plástico: «I should like to suggest that we extend the use of ekphrasis (as a poetic, literary mode) to encompass "verbal representation" in its widest sense, including critical writing». A continuación, Wagner extiende el sentido de *écfrasis* también a la reacción a obras de arte plástico de un público no especializado. Murray Krieger da otro paso adelante, incluyendo en su definición de *écfrasis* la referencia verbal a cualquier imagen visual, artística o no (en Boehm / Stierle 1995: 42-43). Además, el término ha sido extendido a otros sistemas de signos como la música y la danza: Siglind Bruhn estudia la transformación de texto en tono en la *écfrasis musical* de los *Poèmes pour piano* de Maurice Ravel (en Helbig, 1998).

Definiciones como las de Murray Krieger y Peter Wagner, que presentan la *écfrasis* como tentativa de imitar o de recrear una imagen visual con el código verbal (Krieger en Boehm / Stierle, 1995: 42 y Wagner, 1996: 10-11), reducen el fenómeno a una mera transposición medial. La poesía ecfrástica, sin embargo, tiene pretensiones más amplias, hecho que queda patente en *Visto y dicho*. En el poema nace una nueva obra de arte que parte de o se inspira en las artes plásticas, como puede inspirarse en cualquier objeto del mundo material.

«Si el color y el dibujo son realmente una presencia, cesan de ser lenguaje y el cuadro regresa al mundo de las cosas», afirma Octavio Paz en *Los privilegios de la vista I* (*OC,* 6: 45). La semejanza estructural de los poemas ecfrásticos con toda poesía descriptiva con referente concreto (*cf.* Schweikle / Schweikle [eds.], 1990, *s. v. Dinggedicht:* la representación poética de un objeto de uso, un animal, una planta, etc.) es evidente, excepto en los pasajes que tematizan el proceso de la creación de los cuadros en cuestión, poniendo énfasis en la pintura como propio sistema de signos, y en aquellos que se dedican a la figura del artista y su contexto.

Si la poesía estudia la pintura no como objeto del «mundo de las cosas», sino en su índole de sistema de signos («El color piensa, la pintura es lenguaje», *Los privilegios de la vista I, OC,* 6: 45), se fija en las estructuras semióticas inherentes a las artes plásticas. La *écfrasis* poética tiene que partir del lenguaje como matriz, 'traduce' la pintura al sistema de signos del lenguaje. Octavio Paz se expresa como sigue sobre la relación entre código verbal y código visual, refiriéndose al proceso de la creación pictórica: «Pintor es aquel que traduce la palabra en imágenes plásticas». De sus exposiciones resulta una clara preferencia por el lenguaje como vehículo de conocimiento: «El tránsito de lo sensible a lo inteligible no se realiza en el interior de la pintura sino fuera de ella: el sentido se despliega en un universo no-pictórico. O dicho de otra manera: el lenguaje de la pintura es un sistema de signos que encuentran su significación en otros sistemas» (*Los privilegios de la vista I, OC,* 6: 43-44).

En la *écfrasis* la traslación intermedial asume diferentes aspectos y grados de intensidad. Puede resultar difícil seguirla, sobre todo si el autor intenta expresar un medio por otro medio no de manera referencial (por reminiscencia explícita o alusión), sino de manera icónica (por imitación). En la *écfrasis* de *Visto y dicho* aparecen los dos procedimientos combinados. La imitación más auténtica del código visual la realizó Octavio Paz en su poesía ideográfica: los *Topoemas* (1968) y «Custodia» de *Hacia el comienzo* (1964-1968).

Algunas de las diferencias fundamentales entre el código verbal y el código visual ya fueron presentadas en el *Diálogo de Cratilo* de Platón con la distinción entre signo artificial y signo natural. En el siglo XVIII Gotthold Ephraim Lessing, en su famoso ensayo *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), se expresa contra el supuesto prestigio mayor de las artes plásticas y contra la imitación de la poesía en la pintura y viceversa,

que, según Lessing, en los siglos XVII y XVIII había dado como resultado un uso excesivo de la descripción poética y de la pintura alegórica. Lessing sostiene que la palabra, por ser un signo arbitrario, abre espacios mentales más amplios que la pintura y es capaz de desarrollar el movimiento y la acción en el tiempo, mientras que la pintura, a su vez, tiene la ventaja de la creación espacial y la representación del instante fructífero (s. a. [1766]: 5; 20-21; 92-93). Octavio Paz tematiza la relación entre la pintura y el instante o la intemporalidad tanto en sus ensayos como en sus poemas ecfrásticos.

Fenomenología de la referencia intermedial

El poema *ecfrástico* no es una copia sino una metáfora o simbolización del original: así lo ve Octavio Paz en *Los privilegios de la vista I* (*OC,* 6: 43). Quiero limitar la designación de procedimiento metafórico a los procesos de imitación icónica y estilística, relacionados con la cohesión y el *modus:* la forma de expresión es específica en cada medio y su trasferencia intermedial no puede más que proceder por similitud y analogía. La *écfrasis* referencial, que se dedica a la cohesión describiendo las formas, los colores y el estilo pictórico, sigue otros mecanismos que la icónica, como también la *écfrasis* centrada en la dimensión de la coherencia, que describe e interpreta los elementos semánticos del cuadro. Además, la verbalización puede alejarse de la imagen visual por cualquier tipo de asociación y puede funcionar como complemento por las posibilidades que se le ofrecen de reconstruir contextos socio-políticos, histórico-culturales, artísticos, biográficos, comunicativos.

En resumen, podemos dejar sentado que la verbalización ecfrástica en general, y en particular la manifiesta en *Visto y dicho,* se sirve para su transposición intermedial de todos los mecanismos fundamentales de la textualidad: las macroestructuras textuales (*écfrasis* narrativa, descriptiva y deíctica, reflexiva o argumentativa), la estilística, el *modus* y las múltiples posibilidades de la cohesión. Tematiza además los factores del acto comunicativo y evoca contextos más amplios. De estas categorías parten las observaciones de los siguientes párrafos. A otra categorización se atiene Gisbert Kranz (1981, I), quien publicó dos volúmenes sobre la *écfrasis* poética: una compilación bibliográfica y un volumen teórico y onomástico en que presenta veintiocho

características del *Bildgedicht* y las subsume bajo las categorías de 'prestancia' *(Leistung),* de 'tipo' (intención, estructura y referencia a la realidad), de 'ocasión' de la redacción del poema y de 'recepción'.

Écfrasis mimética

El primero de los procesos intermediales de *Visto y dicho* que quiero enfocar es la *écfrasis* mimética, tal vez el aspecto más interesante y artístico de la poesía ecfrástica. Se basa en la imitación de determinadas características de la expresión visual y constituye un tipo de intermedialidad icónica, referencial solo en segundo término porque no se realiza por los recursos lingüísticos de la deixis, sino por analogía interartística. El fenómeno corresponde más o menos al término de *transmedialidad* en Metzeltin / Thir (2000: 27) y al de *transposición* en Gisbert Kranz (1981, I: 33): estructuras fundamentales de la obra de arte se reflejan en el poema.

Con esta forma de *écfrasis* el autor crea una obra análoga al cuadro, traduciendo las formas de la representación visual a los ritmos y combinaciones del lenguaje. Hay múltiples procedimientos de traslación mimética; atañen a las dimensiones del lenguaje capaces de reivindicar los rasgos materiales de la obra visual subyacente por analogía, sin recurrir a la deixis y la descripción: el carácter del cuadro 'traducido' puede manifestarse en la tipografía, en la sintaxis, en el léxico, en el sonido, en la métrica y el ritmo del poema. También la actitud del pintor puede quedar patente en el *modus* del poema *ecfrástico* (*cf.* «Fábula de Joan Miró» y «La casa de la mirada»).

En «Diez líneas para Antoni Tàpies» la *écfrasis* mimética recurre a la tipografía: los diez versos endecasílabos en líneas seguidas sin espacios en blanco dan al poema una forma rectangular y evocan el muro, la pared y el lienzo tematizados en el texto. Respecto a los demás poemas de *Visto y dicho,* «Cuatro chopos» se destaca por la brevedad de sus versos: la forma larga y delgada del texto que de ahí resulta podría relacionarse con la imagen de los chopos y el tema de la ascensión. Un ejemplo de *écfrasis* icónica con recurso a la métrica lo tenemos en «La Dulcinea de Marcel Duchamp». La forma clásica del soneto, que requiere una particular unidad temática y en su origen es propia de la poesía amorosa, se explica por el tema del texto, pero refleja

también el rigor geométrico de la imagen cubista (señalado en el poema, vv. 6-8). Asimismo, la elaborada estructura de «La vista, el tacto» parece reflejar el estilo clásico de la pintura de Balthus, que, según el poeta, *alza los edificios de la simetría* (v. 28).

Las características de las obras de arte interpretadas se manifiestan además en la selección de palabras y en las construcciones sintácticas del poema *ecfrástico*. En «La casa de la mirada» abundan los términos técnicos de las ciencias naturales (galaxias, neuronas, astrónomo, telescopio, matemático, ecuaciones, partículas, células, mal de San Vito, etc.); más bien que a figuras concretas de la obra de Matta, se refieren a una determinada actitud del pintor frente a su obra. En «Fábula de Joan Miró» la *écfrasis* parece transponer al nivel léxico la multitud y conjunción de formas y figuras de las obras tematizadas. En «Un viento llamado Bob Rauschenberg», la acumulación en apariencia casual de objetos en los *combines* del artista es reproducida en el poema mediante el estilo enumerativo asindético, puesto de relieve por la métrica que pone el paradigma léxico de los objetos en posición inicial de los versos. En «Paraje» la larga frase inicial constituye una inequívoca reminiscencia intermedial icónica del flujo del camino representado en la obra interpretada.

Deixis y descripción

En la *écfrasis* poética paciana, auténticos pasajes descriptivos en el sentido semántico-estructural son más bien escasos. Los poemas de referencialidad más concreta y con estructuras descriptivas y deícticas desarrolladas (pero siempre enriquecidas de asociaciones e interpretaciones) son los que interpretan una sola obra de arte: «Cuatro chopos» y, en menor grado, «Paraje» y «Central Park». El último tiene una referencialidad muy alta, pero la descripción va disolviéndose en una estructura narrativa que desarrolla el tema de la experiencia iniciática. Un caso aparte es «La Dulcinea de Duchamp», poema que intenta describir el dinamismo y la disgregación de la imagen cubista sin referirse a las formas en detalle. Descripciones manifiestas como estructura textual, pero no siempre deícticas en el sentido intermedial, aparecen en varios de los nueve textos de *Visto y dicho;* entre ellos se destaca «Un viento llamado Bob Rauschenberg».

Las referencias intermediales de poemas que interpretan una selección de trabajos y de características específicas —como «La vista», «El tacto», «Diez líneas para Antoni Tàpies», «Un viento llamado Bob Rauschenberg» y, más todavía, «La casa de la mirada» y «Fábula de Joan Miró»— son menos fáciles de reconstruir, hasta cierto punto quedan vagas. El texto que más se aleja de su objeto contemplado es, sin duda, «La casa de la mirada», que cierra la sección. Este hecho se podría explicar por el alto grado de abstracción de la obra de Roberto Matta. Podemos observar, en cambio, tentativas de objetivación y concretización en la *écfrasis,* un claro procedimiento interpretativo que se halla con más vigor en «Fábula de Joan Miró».

Llama la atención que la *écfrasis* de *Visto y dicho* (a excepción de los poemas «Fábula de Joan Miró» y «Cuatro chopos») da poca importancia a los colores. En «La casa de la mirada» solo uno de 73 versos habla de colores, aunque los cuadros interpretados se destacan por su riqueza e intensidad de colorido. Las ilustraciones cromáticas son aún más escasas en otras secciones del poemario, hecho que afirma la tendencia general de la poesía paciana hacia estructuras reflexivas y metáforas visuales en un sentido geométrico-espacial. En cambio, objetos transparentes e ilustraciones de matices de luz y sombra aparecen con frecuencia, *cf.* «La vista», «El tacto», «Cuatro chopos» y «La casa de la mirada».

A menudo las técnicas artísticas empleadas, los colores y las formas de las obras de arte interpretadas se describen por medio de comparaciones y metáforas. Evitando la pura descripción material, envolviendo nuevas dimensiones asociativas y ampliando el ámbito de referencia, la metáfora parece ser un vehículo ideal de la traslación intermedial. En realidad, la asociación anudada con un *tertium comparationis* ya forma parte del proceso interpretativo y transgrede los límites de la traslación, descripción y deixis: *Central Park* de Pierre Alechinsky despierta en el poeta la asociación con un *río;* en el cuadro de Monet la luz del atardecer parece convertir la hilera de chopos en *frondas en llamas que se apagan,* es decir, que van desapareciendo en el fondo del cuadro. La asociación subraya o confiere características específicas a la obra de arte, así también en metáforas como la del *torbellino resuelto en escultura,* que ilustra la 'exposición ultrarrápida' del objeto en sus formas sucesivas intencionada por Duchamp, y la de los *disparos* de color con que el poeta remite a una determinada técnica artística de Matta.

Reflexión y narración

Las estructuras reflexivas manifiestas en *Visto y dicho* resultan de la consideración del poeta de problemas y misterios ontológicos, motivada por la contemplación de cuadros. Los aspectos de la condición humana a que se dedica la mayoría de estas reflexiones son el tiempo, la relación entre semioesfera y sujeto, la inspiración y la función de la obra de arte. En «Diez líneas para Antoni Tàpies», por ejemplo, son los temas de la temporalidad y del sufrimiento manifiestos en la reflexión al final del texto los que revelan los referentes concretos. En «Paraje», el poeta parte de las impresiones paisajísticas para entretejer una reflexión sobre el tiempo y la intemporalidad. De manera parecida, la estructura descriptiva de «Cuatro chopos» —la presentación de formas y colores— anuda con el tema de la intemporalidad y desemboca al final del texto en una reflexión sobre la inconstancia del mundo.

Entre los cuadros interpretados en *Visto y dicho,* los de Joan Miró y Roberto Matta alcanzan el grado de abstracción más alto. Los poemas que les dedica Octavio Paz recurren a la narración en detrimento de las estructuras deíctico-descriptivas. Ateniéndose a la distinción entre la coexistencia simultánea de formas en las artes plásticas y la consecutividad de palabras en la literatura, formulada por Lessing, Gottfried Boehm señala que transponer la simultaneidad de un medio visual sincrónico como la pintura a un medio sucesivo como la lengua es una empresa problemática. Ve la narración como recurso de una *écfrasis* que se aleja del objeto, empleado con particular frecuencia en la descripción de cuadros abstractos (Boehm / Stierle, 1995: 33).

En las narraciones de «Central Park» y «Paraje» el cuadro se asocia con un proceso de transformación. En el primero predomina la descripción deíctica que asume elementos narrativos ilustrando como origen de las formas del cuadro una transformación psíquica. «Paraje», con estructura narrativa aún más aparente, simboliza el reconocimiento de la índole del tiempo como camino fluyente que se mueve por el cuadro en varias etapas.

Probablemente la forma narrativa más productiva en la *écfrasis* poética es la que presenta las etapas de la creación («écfrasis genética», con Gisbert Kranz, 1981, I). En la mayoría de los poemas de *Visto y dicho* el proceso creativo con sus momentos sucesivos, las disposiciones psíquicas del artista y las premisas filosóficas y programáticas de las obras funcionan como hilo

conductor. Los versos primeros de «Cuatro chopos» se refieren además al proceso de la semiosis ecfrástica y la producción del poema. Como *écfrasis épica,* también según la terminología de Gisbert Kranz, es decir, con acentuada estructura narrativa, se presentan los poemas «Fábula de Joan Miró» y «La vista, el tacto», también estos *narrativaciones* del proceso creativo.

El arte como acto comunicativo

Un rasgo particular de la poesía ecfrástica de Octavio Paz, que refleja el acentuado interés semiológico del autor, es la presentación e interpretación de la pintura como acto de comunicación. El poeta describe el proceso y contexto comunicativo con todos sus componentes y *actantes,* sus funciones y sus efectos. Arriba he señalado las narraciones poéticas de la creación artística; algunos textos enfocan a la figura del pintor: explícitamente aparecen Joan Miró, Claude Monet y Pierre Alechinsky, a Roberto Matta se dirige el yo poético de manera apostrófica.

Por su amplia representación del proceso receptivo se destacan «Fábula de Joan Miró» y «La casa de la mirada»: ilustran la función y los efectos intencionados por la obra de arte, tematizan la percepción e indican una actitud ideal del espectador. En ambos textos una convergencia de los sentidos de la vista y del tacto da además la impresión de que la percepción y la creación son actos combinados, simultáneos o idénticos; *cf.* la *mirada de siete manos* en «Fábula de Joan Miró», y en «La casa de la mirada»: *el ojo es una mano, la mano tiene cinco ojos, la mirada tiene dos manos*. «Central Park» profundiza como ningún otro poema de *Visto y dicho* en los efectos psíquicos de la percepción, pero también de la creación.

Gisbert Kranz (1981, I: 378) habla de una transformación mental («amplificación», «elevación» o «trastorno») que es causada por la percepción de una obra de arte y puede encontrarse articulada en la *écfrasis.* Varios pasajes de *Visto y dicho,* señalados en la lectura de poemas, ilustran la creación y la percepción como procesos psíquico-transformativos.

Écfrasis e indeterminación

La creciente tendencia a la indeterminación y autorreferencialidad en el arte moderno fomentó las dudas acerca de la posibilidad de interpretar la obra de arte con palabras. Al mismo tiempo, las artes plásticas con bajo grado de objetivación funcionaron como un motor, avivando de manera espectacular la tradición de la poesía ecfrástica. Ya a principios del siglo xix, el poema *ecfrástico* empieza a reclamar su capacidad para captar algo en el cuadro que la prosa no puede expresar, reflejando el 'todo' del cuadro, cuya complejidad puede ser representada solo por la poesía (*cf.* Pestalozzi en Boehm / Stierle, 1995: 591). Sin duda, el lenguaje lírico puede transmitir informaciones sin explicitarlas, sugerir la «presencia invisible» que Ocavio Paz atribuye a la obra de arte en *Los privilegios de la vista I:* «La pintura [abstracta] nos propone una contemplación, no de lo que muestra sino de una presencia que los colores y las formas evocan sin jamás manifestar del todo: una presencia realmente invisible. La pintura es un lenguaje incapaz de decir, salvo por omisión y alusión: el cuadro nos presenta los signos de una ausencia» (*OC,* 6: 46).

Los recursos que permiten al lenguaje poético transmitir polisemias y crear espacios para una semiosis abierta son las estructuras que producen lo que, como hemos visto más arriba, la semiótica designa como «ruido» y la crítica literaria asume en su terminología como indeterminación del lenguaje literario. Abundan las ambigüedades e indeterminaciones en *Visto y dicho,* «signos de una ausencia» también ellas; la *écfrasis* de buena cualidad artística, observa Gottfried Boehm (en Boehm / Stierle, 1995: 40), orienta la mirada del lector, pero no la dirige.

Otra actitud del poeta frente a la indeterminación, frente a los espacios semánticos abiertos de la obra de arte, es interpretarlos y concretarlos. Octavio Paz lo hace en sus juguetonas objetivaciones de algunas obras subyacentes a «Fábula de Joan Miró» y «La casa de la mirada». Lo más caraterístico de la *écfrasis* de *Visto y dicho* es, sin embargo, los flujos de asociaciones que alejan el poema de la realidad material del cuadro. El poeta enfoca determinadas partes o características del cuadro y las usa como enlace para asociaciones de vario tipo, literarias y musicales en «La Dulcinea de Duchamp» y «La casa de

la mirada», bíblicas en «La casa de la mirada» y en «Diez líneas para Antoni Tàpies», antropológicas en «Fábula de Joan Miró», psicológicas en «Central Park», filosóficas en varios de los textos. Más bien que sobre el cuadro contemplado, opina Anne Picard en su interpretación de «Cuatro chopos» (1999a: 50), el poeta escribe a partir de él.

LECTURA DE *VISTO Y DICHO*

«Fábula de Joan Miró»

En este largo poema en versículos podemos identificar como objeto de las contemplaciones determinados trabajos, pero también características generales de la obra de Joan Miró, que se destaca por una relativa constancia de su lenguaje figurativo. Cabe decir que, a excepción de reminiscencias inequívocas de determinadas telas, la *écfrasis* no fornece informaciones sobre los materiales empleados: aparte de la pintura sobre tela, Miró usaba una cantidad de medios, como el mosaico, la cerámica, la escultura y el tapiz. Con todo, el poeta parece poner particular atención a la serie de las *Constelaciones* (1939-1941).

La *écfrasis* de «Fábula de Joan Miró» parece transponer al plano lingüístico la constelación de asociaciones figurativas, la multitud y conjunción de colores, formas y figuras de la obra mironiana: el poema asume un semblante incoherente, asociativo y surrealista. La estructura narrativa del poema y el empleo de los tiempos gramaticales del pasado insinúan un carácter episódico, disimulando el *modus* contemplativo de la *écfrasis.* El yo lírico como sujeto contemplante se mantiene en segundo plano por analogía con la proclamada y programática pasividad del artista Joan Miró respecto de los materiales y formas que, autónomos por así decir, le dictan el procedimiento creativo. Puesto que Joan Miró declara que toda forma, todo color de sus cuadros se remonta a un elemento de la realidad, no extraña que, por intermedialidad estilística, también la *écfrasis* realizada por Octavio Paz asuma este modo de proceder. La *écfrasis* es claramente impresionista y asociativa.

«Fábula de Joan Miró» presenta las etapas del proceso creativo y comunicativo de la obra de arte. Los momentos de la búsqueda de objetos y de la prefiguración son indicados por una *isotopía* de la mirada y por la presentación de nebulosos recuerdos e ideas; la inspiración se codifica como encuentro entre un simbólico viento y el artista. Joan Miró asume el papel de medio, señalado por la transparencia de su figura y por una *isotopía* de la

percepción; el proceso de la creación es representado por las actividades de las hiperbólicas siete manos del artista y por una *isotopía* de la quemadura; la recepción de la obra mironiana y los efectos que ejerce sobre un público determinado cierran el proceso comunicativo.

El poema abarca ocho estrofas o secuencias temáticas señaladas por espacios en blanco. La secuencia primera comprende los versos 1-12 e ilustra la situación de partida de los acontecimentos descritos en seguida, de la «fábula» de Joan Miró anunciada en el título: un momento de transición de noche a día, del sueño al estado despierto; figuran una llanura con un pueblo por un lado, por el otro la imagen del interior de una casa que funciona como metáfora de la mente del artista. En el crepúsculo —el estado mental que precede a la creación— los recuerdos del día pasado y la idea del día futuro se diluyen como los colores de un cuadro, como una escritura de mala letra o un lenguaje incoherente. La secuencia introduce el viento como figura alegórica central del poema, el *furor* artístico en busca de su medio en una atmósfera de incomunicación.

La secuencia o estrofa segunda, los versos 13-21, introduce al protagonista Joan Miró. El artista es el medio buscado por el simbólico viento. Las cualidades que se le atribuyen no lo presentan como sujeto agente, sino como portador de varios *modi*: su papel de medio es subrayado por una *isotopía* de los sentidos y de la percepción. Ya se anuncia la creación artística: el pintor está hiperbólicamente provisto de siete manos.

Los versos 22 a 29 constituyen una tercera secuencia temática: Miró empieza a actuar, inicia el proceso de la creación artística. En alusión al primer capítulo del *Génesis,* con seis de las siete manos Miró produce algunos de los motivos característicos de su obra, pero con la séptima lo borra todo y comienza de nuevo. En la breve estrofa siguiente, número cuatro, 'se despiertan' tres colores personificados —azul, rojo, negro, inmóviles hasta este momento— y aparecen las primeras formas: ocho gavilanes o paraguas en vuelo.

La secuencia quinta comprende los versos 34-43. El poeta continúa describiendo el proceso de la creación. La primera parte de la estrofa está dominada por una *isotopía* del fuego que indica la transformación y abstracción de las formas a lo largo de los turbulentos repintes y retoques. Van cristalizando varias formas y figuras, varios cuadros, y sorprende al mismo pintor el resultado, que, según parece, es imprevisible. En la secuencia sexta (vv. 44-49)

las composiciones de formas y colores se asocian a un paisaje, y se ilustra la creación de otro cuadro. Se subraya la infracción de las leyes de geometría y perspectiva.

Los versos 50 a 58 ilustran el papel que desempeña el artista: en todo el espectáculo que se realiza sobre la «página» del llano, el viento simbólico no percibe a la persona de Joan Miró. El artista figura como medio en una codificación de los objetos representados, no como sujeto creador de su propio arte. Se compara el arte figurativo con el lenguaje, la pintura con la escritura. La última secuencia está dedicada al tema de la recepción y a la pragmática de la obra mironiana. El poeta enumera posibles funciones, presenta a un posible público espectador y posibles efectos del arte de Miró.

Como en las fábulas, aparecen figuras mágicas, personificaciones de colores, de signos geométricos, de animales y de elementos de la naturaleza, como el viento, los astros, el mar y la nieve. Figuran también motivos del cuento de hadas: el número siete, apariciones como por encanto, una serie de metamorfosis, la cara tiznada, etc. En *Constelaciones: Breton y Miró,* Octavio Paz comenta como sigue la obra de este último: «En verdad, el conjunto de su obra puede verse como un largo poema, a ratos fábula, otras cuento infantil, otras relato mítico y cosmológico y siempre como un libro de aventuras fantásticas en el que lo cómico y lo cósmico se entrelazan. Poema no para ser leído sino visto; no hay que comprenderlo sino contemplarlo, asombrarse y reír con la risa universal de la creación. […] Nos cuenta la historia de un viaje. No en el espacio sino en el tiempo: el viaje del adulto que somos hacia el niño que fuimos, el viaje […] a la reconquista del salvaje» (*OC,* 2: 233).

Alexander Liberman: *Joan Miro*, 1953. © J. Paul Getty Trust. Alexander Liberman Photography Archive, The Getty Research Institute, Los Angeles (2000.R.19) / Images for Academic Publishing (IAP), 2014. Work of art: © Succession Miró / Bildrecht, Wien 2014.

1. *El azul estaba inmovilizado entre el rojo y el negro.*
2. *El viento iba y venía por la página del llano,*
3. *encendía pequeñas fogatas, se revolcaba en la ceniza, salía con*
4. *la cara tiznada gritando por las esquinas,*

El poema empieza introduciendo ya los radiantes colores primarios azul y rojo y el color negro que dominan la obra de Miró, al lado del blanco, amarillo y verde, que aparecen más abajo. El color azul está todavía *inmovilizado,* como en la paleta: su inmovilidad se opone a los movimientos de la figura del viento, figura alegórica central del poema, relacionada con Joan Miró y posible referencia intermedial a la pincelada.

El viento es el primero de varios elementos que constituyen una *isotopía* del paisaje. El llano por donde se mueve el viento está representado metafóricamente como página; se puede también asociar al lienzo. El viento pone

en movimiento los colores rojo y negro, encendiendo *pequeñas fogatas* y revolcándose *en la ceniza*. La predominancia del color negro queda insinuada por la doble representación en la *ceniza* y en la *cara tiznada* del viento e ilustra como trasfondo del relato la oscuridad de la noche, que poco a poco va cediendo el paso a la primera alba, las *pequeñas fogatas*. El color azul todavía inmóvil parece anunciar el amanecer, como el *presentimiento del color amarillo* del sol en el verso 9.

El viento distribuye los colores dejando sus huellas sobre el llano como sobre una página en blanco, con una gradación isotópica en *encendía pequeñas fogatas, se revolcaba en la ceniza, salía con la cara tiznada*. Fuego y ceniza señalan la fuerza transformadora de la pintura; la actividad del viento —se mueve con furia y gritos— recuerda el topos del *furor poeticus*. El viento personificado, untado de ceniza y tiznado, remite además a un mundo atávico y ritual, señalando un determinado estado mental como presupuesto del proceso creativo; las imágenes presentadas en esta primera secuencia nos sitúan en el mundo onírico desarrollado más abajo. A partir de los años veinte Miró se asoció a los surrealistas parisinos, en cuyo círculo se provocaban estados alucinadores por consumición de drogas y alcohol o, como en el caso de Joan Miró, por radical ayuno.

5. *el viento iba y venía abriendo y cerrando puertas y ventanas,*
6. *iba y venía por los crepusculares corredores del cráneo,*
7. *el viento con mala letra y las manos manchadas de tinta*
8. *escribía y borraba lo que había escrito sobre la pared del día.*

En el crepúsculo el viento llega a un pueblo y silba por las calles *(gritando por las esquinas).* Entra en una casa que, con sus *puertas*, *ventanas* y *corredores,* es metáfora de la cabeza y mente humanas *(corredores del cráneo).* El alegórico viento parece buscar a alguien con mucha insistencia (lo acentúa la asonancia en *iba y venía*). Durante la búsqueda traza torpemente sus huellas, *con mala letra* y *las manos manchadas de tinta*. Las manos manchadas de tinta anudan con la imagen precedente del viento con la cara tiznada: el viento vuelve manchado de su actividad nocturna. La escritura nocturna se opone a la escritura del día, grabada fija sobre una pared, otra alusión posible al lienzo. La pared es una superficie expuesta y puede conservar una escritura clara. En

los *crepusculares corredores* de la conciencia o subconciencia, sin embargo, la escritura no perdura: *el viento escribía y borraba lo que había escrito sobre la pared del día,* los recuerdos del día se comparan con una escritura de *mala letra* que anda errando por la mente humana. Bajo un punto de vista alegórico, la actividad del viento y el crepúsculo señalan una transición y el comienzo de la creación artística. La repetición de la 'escritura del día' ante el trasfondo del crepúsculo remite a un proceso de asimilación cognitiva que, como veremos en los versos siguientes, precede a la creación.

A pesar de que el viento es uno de los símbolos más frecuentes en este poemario, resulta difícil captar su complejo significado. Suele ir acompañado del tema del tiempo, de la búsqueda y transmisión de un saber especial, así como del tema de la inspiración. Se relaciona con la noche y con el motivo de la escritura enigmática. Aquí, además, parece representar el *furor poeticus* y funcionar como *alter ego* del artista: el poeta o el pintor con las manos manchadas en busca de un medio de expresión. El viento se expresa tanto a través del medio de la naturaleza (sobre el llano) como a través del medio mental (en los corredores), pero la comunicación fracasa. Para poder transmitir las imágenes del paisaje y las visiones de la mente, el viento va en busca de la figura del artista como ente mediador y codificante.

9. *El sol no era sino el presentimiento del color amarillo,*
10. *una insinuación de plumas, el grito futuro del gallo.*
11. *La nieve se había extraviado, el mar había perdido el habla,*
12. *era un rumor errante, unas vocales en busca de una palabra.*

De modo asindético se ensartan los elementos de un paisaje matutino: sol, gallo, nieve, mar. La prefiguración del día como imagen de colores y líneas poco claras parece ser el esbozo mental de un cuadro. Figura el color blanco en *página, pared* y en la *nieve* en oposición a los colores de la noche gris y negro (ceniza, tizne, tinta). El esbozado mundo crepuscular es sinestésico: se conjugan las dimensiones física, pictórica y fónica.

El extravío *(extraviado, perdido, errante)* está relacionado con la *isotopía* de la búsqueda que abarca todo el texto. La desaparición de la nieve, extraviada, asocia el amanecer a la llegada de la estación primaveral; la metáfora del mar con el habla perdida asocia el alba al final de una tormenta nocturna. Se ha

desintegrado el nocturno lenguaje marino, queda solo el *rumor errante* del mar en calma, metonimia del viento encalmado.

Como referencia intermedial, la *nieve extraviada* parece señalar que han desaparecido los espacios en blanco sobre el lienzo. Los colores negro, rojo, azul, amarillo y la forma de gallo que grita (vv. 1-10) parecen remitir a la obra mironiana *El nacimiento del día/Amanecer* (1968).

La imagen del mar hablante que sigue a este pasaje (vv. 11 ss.) es una variación del motivo de la escritura enigmática, presente en muchos poemas de *Árbol adentro*. El *rumor errante* del mar y las *vocales en busca de una palabra* —además de ser una probable referencia intermedial a *Chanson des Voyelles* (1967)— anudan con las precedentes imágenes de la incomunicación.

Con estas imágenes polisémicas acaba la primera estrofa, dedicada a dibujar un amanecer gradual con débiles luces de aurora (las *fogatas*) ante un trasfondo negro y la presentación de una persona en un estado mental particular, o bien a punto de despertarse *(los crepusculares corredores del cráneo).* El amanacer y el despertamiento simbólicos señalan el comienzo del acto creador.

13. *El azul estaba inmovilizado, nadie lo miraba, nadie lo oía:*
14. *el rojo era un ciego, el negro un sordomudo.*

La segunda estrofa retoma los tres colores del primer verso. La inmovilidad del color azul va acompañada de la incapacidad perceptiva del rojo y del negro (*ciego* y *sordomudo*); la inmovilidad parece incluso motivar la falta de percepción. Mientras que hasta aquí se ha planteado el problema de la codificación, de la expresión y del medio en la faltada comunicación, estos versos se dedican a la recepción y descodificación, que también fracasan *(nadie lo miraba, nadie lo oía).* Hay incomunicación entre los colores y hay incomunicación entre el cuadro y el espectador o el artista. En los colores coinciden paradójicamente los tres aspectos fundamentales del acto comunicativo: de por sí son un medio de comunicación, aquí actúan además como emisores y como receptores. El arte plástico se presenta como *multimedial,* su recepción como sinestésica.

15. *El viento iba y venía preguntando ¿por dónde anda Joan Miró?*
16. *Estaba ahí desde el principio pero el viento no lo veía:*

17. *inmovilizado entre el azul y el rojo, el negro y el amarillo,*
18. *Miró era una mirada transparente, una mirada de siete manos.*

Solo aquí se explicita el objeto de la búsqueda del viento. Teniendo en cuenta el contenido de la estrofa precedente, queda patente que Joan Miró habrá de ser el medio de comunicación buscado por el viento. Su inmovilidad contrasta con el viento movido. Como el azul que está inmóvil e invisible en el verso 13, Joan Miró se sustrae por su inmovilidad a la mirada del viento (*estaba ahí,* mientras que el viento busca a un Joan Miró que *anda, cf.* v. 15).

Al apellido del artista se asocia una *isotopía* de la mirada y, por extensión, una *isotopía* de los sentidos y de la percepción. Miró se presenta, por metonimia paronomástica, como una *mirada,* una mirada de *siete manos:* una hipérbole sinestésica de su capacidad perceptiva y creativa. La metafórica transparencia de la mirada subraya la función de los ojos del pintor como canal de comunicación (*cf.* v. 52). La inmovilidad, la transparencia y la mirada remiten al papel de puro medio que quiere desempeñar Miró en su intento de dar abasto a las formas naturales del material, de hacerlas hablar por medio de sus manos (Zdenek, 1996: 40). El énfasis en las manos corresponde a una conocida actitud del artista: Joan Miró recordaba con orgullo la ascendencia artesana de su familia. Según decía el artista, «las manos están muy bien inventadas» (*El Noticiero Universal,* Barcelona, 30-X-1963, *apud* Santos Torroella, 1993: 38). Son siete las manos, con lo cual, ante todo, queda expreso que son muchas. Son siete los colores del arco iris, siete los grados de la ascensión mística. Son siete los días y etapas de la creación divina a la que parecen aludir tanto los versos que siguen como el final del poema (*todos los días comienza el mundo,* v. 70).

19. *Siete manos en forma de orejas para oír a los siete colores,*
20. *siete manos en forma de pies para subir los siete escalones del arco iris,*
21. *siete manos en forma de raíces para estar en todas partes y a la vez en Barcelona.*

Se representan las siete manos del pintor como provistas —además de tacto— de oído y de vista *(oír a los siete colores).* Imágenes de una percepción sinestésica se hallan con especial frecuencia en la lírica paciana, se trata de un

típico recurso en la representación de la experiencia sublime. El movimiento de los pies que suben el arco iris como en una ascensión mística (*cf.* los siete colores de la escalera del Buda) contrasta con la visión del artista como árbol inmóvil, arraigado en la ciudad natal.

Uno de los hilos conductores de la obra mironiana es su vinculación a la tierra. La desproporción de los pies que caracteriza a muchas figuras de sus cuadros ilustra la idea de que la fuerza la toma uno de la tierra que pisa, como el árbol con sus raíces: «Nous autres Catalans, nous croyons qu'il faut toujours avoir les pieds bien plantés sur le sol pour pouvoir sauter en l'air. Le fait que je redescende sur terre de temps en temps me permet de sauter encore plus haut» (*cf.* Miró, 1994, s. p.).

22. *Miró era una mirada de siete manos.*

Este verso, repetición del verso 18, introduce la secuencia de la creación artística. Cada movimiento de las manos del pintor representa un determinado modo de pincel (golpear, sembrar, agitar, escribir, plantar, hacer, borrar). A las formas creadas remiten los substantivos, las figuras arquetípicas de la luna, los pájaros, las constelaciones, los caracoles, las islas, la mujer. El mundo simbólico de las figuras mironianas mencionadas en esta secuencia evoca una gran gama de asociaciones que aquí no cabe concretar. Debido a la recurrencia del lenguaje pictórico de Miró es difícil averiguar si el poeta remite a una determinada obra, a un conjunto de trabajos o, más en general, a ciertas características de la obra mironiana.

23. *Con la primera mano golpeaba el tambor de la luna,*

Como paso primero en la creación figurativa se presenta el dibujo de la luna. La metáfora del tambor se basa en la forma redonda de la luna llena, los golpes de tambor recuerdan la anunciación o el trasfondo rítmico de un rito, posible extensión isotópica del movimiento del viento de cara tiznada (vv. 2-8) y alusión a los famosos versos de García Lorca: *Su luna de pergamino / Preciosa tocando viene (Preciosa y el aire).*

24. *con la segunda sembraba pájaros en el jardín del viento,*

El motivo del cultivo de la tierra en *sembraba* y *jardín* se opone a una *isotopía* del aire *(pájaros, viento);* se desarrolla una oposición entre cielo y tierra, movimiento e inmovilidad (*cf.* también los vv. 20 y 21). En el nivel alegórico, en *Árbol adentro* los pájaros y el aire suelen relacionarse con el tema de la escritura enigmática, ilustrando la convicción de que la experiencia poética es instantánea e impalpable. En la obra mironiana los pájaros figuran como símbolo de amplio significado; son, entre otras cosas, mensajeros e intérpretes de los signos desconocidos del futuro (*cf.* Zdenek, 1996: 36).

El campo alegórico del jardín, de la siembra, de las semillas y de las plantas remite a la imagen paciana de la 'palabra semilla', el lenguaje que cunde en el lector como una semilla sembrada que brota, echa raíces y crece convirtiéndose en una mágica planta interior. Así hemos de entender la cualidad de jardinero que asume el pintor, *cf.* v. 43. En un pasaje de *Constelaciones: Breton y Miró* relacionado intertextualmente con los versos en cuestión, Octavio Paz comenta como sigue la serie de las *Constelaciones:* «La mano del pintor arrojó en la tela un puño de semillas, gérmenes, colores y formas vivas que se acoplan, separan y bifurcan con una alegría a un tiempo genésica y fantástica. Metáforas del nacer, el crecer, el amar, el morir, el renacer» (*OC,* 2: 232).

25. *con la tercera agitaba el cubilete de las constelaciones,*

La remisión intermedial de todo el pasaje versa sobre las *Constellations* (1939-1941), veintitrés *gouaches* sobre papel mojado y arrugado, inspiradas en las contemplaciones del cielo nocturno e 'ilustradas' por poemas de André Breton. Una cantidad de pequeños ideogramas, puntos, líneas, arcos, triángulos aluden a estrellas, sol y luna, pájaros, insectos y otros animales, ojos, personajes, símbolos sexuales, etc. El tema central de las *Constelaciones* es el paso del hombre de un estado mental a otro. Presuponen una abertura de las esferas subconscientes, nuestro poeta las designa metafóricamente como «racimos de frutos celestes y marinos» (*Constelaciones: Breton y Miró,* en *OC,* 2: 231). La idea de las constelaciones de figuras como resultado de un juego de dados pone énfasis en el contraste entre aparente casualidad y predeterminación o destino. Con esta imagen Octavio Paz parece evocar el célebre enunciado de Albert Einstein, quien, con respecto a la mecánica cuántica,

anotó que Dios no juega a los dados: el motivo de la pintura como creación del mundo es retomado varias veces en el poema.

26. *con la cuarta escribía la leyenda de los siglos de los caracoles,*

La mención de las líneas caracoles como ideograma que aparece con frecuencia en los cuadros mironianos, acompañada de una evocación del género textual de la leyenda, remite al amor del artista a la cultura popular. Miró se inspiraba en las tradiciones iberas y mediterráneas, en los ídolos de fertilidad de la edad de piedra y otros objetos de culto antiguos, en sus esculturas y trabajos cerámicos se encuentran huellas de la cerámica balear; a este respecto, Octavio Paz comenta que «Miró pintó como un niño de cinco mil años de edad» (*Constelaciones: Breton y Miró,* en *OC,* 2: 234).

27. *con la quinta plantaba islas en el pecho del verde,*
28. *con la sexta hacía una mujer mezclando noche y agua, música y electricidad,*
29. *con la séptima borraba todo lo que había hecho y comenzaba de nuevo.*

Se introduce el color verde como color de trasfondo sobre el cual el pintor coloca contorneadas manchas de color, las metafóricas islas (*cf. Vuelo del pájaro al claro de la luna,* 1967). La actividad de la sexta mano constituye el momento culminante de la creación: la figura de una mujer, hecha de color negro —la metafórica noche—, de agua, música y electricidad, probables símbolos cromáticos y figurales, conjugados como cuando se mezclan los colores.

En la obra paciana, noche y agua suelen formar parte del campo simbólico femenino; varias *Constelaciones* de Miró representan a figuras femeninas ante el trasfondo de la noche, poblada de pájaros y estrellas. La noche puede señalar lo desconocido y la experiencia mística, tanto en el mundo simbólico mironiano como en el de Octavio Paz, es la temporada de los sueños y las constelaciones. En otra lectura posible podemos reconocer en la noche, el agua, la música y la electricidad cuatro elementos que acompañaban al pintor, en el período de las *Constelaciones,* en sus sesiones nocturnas en la costa normanda. Declaró que aquella etapa de su labor radicaba en la música y la naturaleza, la noche y las estrellas. La música siempre lo había atraído, pero

entonces asumía el papel que antes, en los años veinte, había desempeñado la poesía en su trabajo (Zdenek, 1996: 34).

30. *El rojo abrió los ojos, el negro dijo algo incomprensible y el azul se levantó.*
31. *Ninguno de los tres podía creer lo que veía:*
32. *¿eran ocho gavilanes o eran ocho paraguas?*
33. *Los ocho abrieron las alas, se echaron a volar y desaparecieron por un vidrio roto.*

Los tres colores de los vv. 13-14 se ponen en movimiento, abriendo los ojos, empezando a hablar y levantándose como si se despertaran de un sueño. Las líneas y formas del cuadro presentado, ocho figuras que recuerdan gavilanes o paraguas, parecen dar vida a los colores empleados. El metafórico paso por el vidrio roto parece indicar una refracción óptica y remitir a la desfiguración geométrica en la tradición cubista. Los pájaros y su vuelo figuran entre los motivos más frecuentes en la obra mironiana y disponen de un amplio simbolismo (*cf.* v. 24).

34. *Miró empezó a quemar sus telas.*

Este y los versos siguientes reanudan con la *isotopía* del fuego. Mientras que más arriba la quemadura llevada a cabo por el alegórico viento parece indicar los inicios de la creación, aquí está enfocado el poder destructivo del fuego. En los últimos años de su trayectoria, de 1970 a 1980, Joan Miró quema sus telas después de salpicarlas con pintura, creando agujeros que dejan ver el bastidor del lienzo (*cf.* Miró, 1994, s. p.).

35. *Ardían los leones y las arañas, las mujeres y las estrellas,*
36. *el cielo se pobló de triángulos, esferas, discos, hexaedros en llamas,*

Aquí se concreta el poder transformativo del fuego, alegoría de la capacidad creativa del artista. Figuras como leones, arañas, mujeres y estrellas están sujetas a un proceso de abstracción, convirtiéndose en ideogramas geométricos: como resultado de la consumición de los objetos por el fuego creativo se presenta una progresiva abstracción, sin que se deseche la visión del paisaje

subyacente. Estos versos remiten al dibujo mironiano de líneas negras sobre trasfondos en color.

37. *el fuego consumió enteramente a la granjera planetaria plantada en el centro del espacio,*
38. *del montón de cenizas brotaron mariposas, peces voladores, roncos fonógrafos,*

En otro proceso de transformación, de la abstracción ilustrada arriba parece nacer una metafórica *granjera planetaria* —imagen que subraya la relación entre cielo y tierra sobre la que versan las *Constelaciones* y otros trabajos mironianos—. De esta figura, quemada a su vez, nacen otras formas como si fueran plantas cultivadas por una granjera: mariposas, peces voladores y fonógrafos. Podemos asociar las *mariposas* y los *peces voladores* visualmente a la ceniza esparcida, el producto de la quemazón, y los *roncos fonógrafos,* en un nivel auditivo, al crepitar del rescoldo. En todo caso, en los peces voladores y los fonógrafos en el cielo se trata de claros ecos surrealistas.

La granjera podría funcionar como metáfora de la luna o de la misma tierra *plantada en el centro del espacio*. La granjera, los motivos del plantío y del brote reactualizan el campo simbólico de la semilla y del cultivo comentado arriba (v. 24). Ilustran la estrecha vinculación del artista a la tierra y podrían aludir a una serie de cuadros tempranos, presurrealistas (1918-1924), dedicados a la representación de un idealizado mundo rural en homenaje a la granja de su familia en Mont-roig (*cf. La Masía, Mont-roig. Barcelona-París,* 1921-1922).

39. *pero entre los agujeros de los cuadros chamuscados*
40. *volvían el espacio azul y la raya de la golondrina, el follaje de nubes y el bastón florido:*
41. *era la primavera que insistía, insistía con ademanes verdes.*

Se presenta una nueva metamorfosis. Al final del proceso transformativo, como tras una tormenta, se despeja el cielo: reaparecen el *espacio azul* y la línea del vuelo de una *golondrina,* las *nubes,* la vegetación *(follaje, bastón florido).* El resultado del furor artístico se compara con un día primaveral, en analogía con el crepúsculo, la calma del mar y la desaparición de la nieve en

la estrofa primera. Podemos relacionar el *bastón florido* con la *isotopía* de la fábula y la leyenda (*cf.* el mito de Aron); remite a la función del artista como mago, análoga a su labor alegórica de jardinero. En *Las peras del olmo* (1957) Octavio Paz reflexiona sobre la estrecha relación entre la magia y la creación artística. Con más claridad que los versos precedentes, este pasaje se refiere a la serie de los cuadros quemados, señalada más arriba. Está patente que en el repertorio de formas y figuras aquí presentado tenemos un gran número de alusiones intermediales, el poeta nos deja asistir al proceso de creación de una serie de obras.

42. *Ante tanta obstinación luminosa Miró se rascó la cabeza con su quinta mano,*
43. *murmurando para sí mismo:* Trabajo como un jardinero.

Este dístico hace hincapié en el hecho de que el artista intenta dejar a las cosas su carácter individual, la *obstinación luminosa,* subrayando la expresividad natural de sus materiales. En los años veinte y treinta se interesaba por la astrología y la alquimia; se consideraba como alquimista y comparaba su arte con los procedimientos alquímicos. De forma análoga, se designaba como jardinero y su trabajo como aceleración del crecimiento natural de las cosas. «Je travaille comme un jardinier», la célebre cita procede de la entrevista del mismo título que le hizo Yvon Taillandier para la revista *XXe Siècle* (1959: 1). Miró observaba su material como el alquimista y el jardinero que intentan escuchar e identificarse con las esencias y las plantas para conocer su ritmo interior. Se proponía trabajar como medio de la naturaleza (*cf.* Zdenek, 1996: 40), actitud que evoca la *écriture automatique* practicada por los miembros más ortodoxos del grupo constituido en torno a Breton.

44. *¿Jardín de piedras o de barcas? ¿Jardín de poleas o de bailarinas?*
45. *El azul, el negro y el rojo corrían por los prados,*
46. *las estrellas andaban desnudas pero las friolentas colinas se habían metido debajo de las sábanas,*
47. *había volcanes portátiles y fuegos de artificio a domicilio.*

Como jardinero, el artista puede cultivar simbólicas piedras y poleas si no hay inspiración como indican los semas de la aridez, de la inmovilidad y del movimiento mecánico, barcas y bailarinas en el caso contrario. Los objetos presentados indican la riqueza de formas y contrastes de la obra mironiana, llena de imaginación. El proceso creativo continúa con el flujo de los colores azul, negro y rojo con que el pintor cubre los espacios verdes, *los prados* pintados en la estrofa precedente; desaparecen las colinas verdes, los primaverales *ademanes* del verso 41. Se presenta otro paisaje, esta vez invernal, integrado por un cielo estrellado, nieve, volcanes y fuego como codificación figurativa de los colores azul, blanco, negro y rojo. El pasaje reactualiza la *isotopía* del fuego, pero ya no se trata del fuego destructivo o transformativo de arriba: a una versión inocua remiten los irónicos *volcanes portátiles* y *fuegos de artificio a domicilio*.

48. *Las dos señoritas que guardan la entrada a la puerta de las percepciones, Geometría y Perspectiva,*
49. *se habían ido a tomar el fresco del brazo de Miró, cantando* Une étoile caresse le sein d'une négresse.

Ya desde inicios de la trayectoria artística de Joan Miró se manifiestan tendencias *fauves* y cubistas, pero solo a partir de las *Constelaciones* el universo que crea realmente tiene naturaleza y reglas propias (Miró, 1994: s. p.). Se suspenden las leyes de la geometría y la perspectiva, que, alegóricamente, se ausentan de su puesto de vigilia, la metafórica puerta por donde pasan las impresiones de la percepción visual. El paseo alegórico al fresco señala un cambio de estado mental, presupuesto de las visiones distorsionadas. El canto de *Geometría* y *Perspectiva* remite a una obra concreta, uno de los cuadros mironianos que asocian versos con imágenes:

Joan Miró: *Une étoile caresse le sein d'une négresse (peinture-poème)*, 1938. Óleo sobre lienzo. 129,5 x 194,3 cm. Tate Gallery of Modern Art, London. © Succession Miró / Bildrecht, Wien 2014. Foto: © Tate, London 2015.

50. *El viento dio la vuelta a la página del llano, alzó la cara y dijo, ¿pero dónde anda Joan Miró?*
51. *Estaba ahí desde el principio y el viento no lo veía:*
52. *Miró era una mirada transparente por donde entraban y salían atareados abecedarios.*

Empieza una nueva secuencia semántica, introducida por la repetición de los versos 15 y 16. Reintroduce a la figura del viento y retoma la metáfora de la *página del llano,* remitiendo tanto al intertexto de la fábula como a la tela del pintor. Se repite la cualidad simbólica de la transparencia como ilustración del papel de medio que desempeña Miró. Esta función del artista se ilustra nuevamente por la metáfora del canal de comunicación constituido por la *mirada transparente* de Miró, la *puerta de las percepciones* del verso 48 y, en el verso 53, los *túneles del ojo*.

Los *abecedarios* señalan el lenguaje ideogramático del arte mironiano, relacionando otra vez la pintura con la escritura. La migración de los *atareados*

abecedarios vuelve a subrayar la anulación del sujeto creador, la independencia que concede Miró a sus materiales, colores, formas y figuras. En *El arco y la lira* (*OC,* 1: 49), Octavio Paz reflexiona como sigue sobre el papel de artista: «En suma, el artista no se sirve de sus instrumentos —piedra, sonido, color o palabra— como el artesano, sino que los sirve para que recobren su naturaleza original. Servidor del lenguaje, cualquiera que sea éste, lo trasciende».

53. *No eran letras las que entraban y salían por los túneles del ojo:*
54. *eran cosas vivas que se juntaban y se dividían, se abrazaban y se mordían y se dispersaban,*
55. *corrían por toda la página en hileras animadas y multicolores, tenían cuernos y rabos,*
56. *unas estaban cubiertas de escamas, otras de plumas, otras andaban en cueros,*
57. *y las palabras que formaban eran palpables, audibles y comestibles pero impronunciables:*
58. *no eran letras sino sensaciones, no eran sensaciones sino transfiguraciones.*

En esta descripción del repertorio figurativo de Miró queda explícita la designación de los *abecedarios* como código pictórico. El lenguaje del arte de Miró no se compone de letras sino de *cosas vivas:* la interactividad lúdica de las figuras que, metafóricamente, se juntan, se dividen, se abrazan, se muerden y se dispersan, como unos seres vivos y sociales. El arte se declara no como codificación sino como conversión inmediata de la realidad *(No eran letras […] eran cosas vivas).*

La codificación y la percepción aquí ilustradas son *multimediales* y sinestésicas: las metafóricas *palabras* formadas por las figuras mironianas son impronunciables, no son expresadas por el medio verbal ni visual, sino que activan los sentidos del tacto, oído y gusto. En *Árbol adentro* la percepción sinestésica suele acompañar el tema de la transmisión de mensajes sublimes.

La secuencia se cierra haciendo hincapié en la idea de que las figuras no constituyen un lenguaje sino, por hipérbole y gradación, son *sensaciones* y, más aún, *transfiguraciones*. Los portadores semánticos de las *sensaciones* y de las *transfiguraciones* son el artista, por un lado, y el espectador, por el otro. Las *transfiguraciones* remiten a un paso de un estado mental a otro, la mágica o sublime experiencia del arte.

59. *¿Y todo esto para qué? Para trazar una línea en la celda de un solitario,*
60. *para iluminar con un girasol la cabeza de luna del campesino,*
61. *para recibir a la noche que viene con personajes azules y pájaros de fiesta,*
62. *para saludar a la muerte con una salva de geranios,*

La penúltima secuencia versa sobre el aspecto pragmático de la obra mironiana. En la enumeración anafórica el poeta declara los propósitos y efectos del arte de Miró. La *écfrasis* sigue presentando típicas figuras de la pintura mironiana: la línea, la luna, personajes azules, pájaros, flores. La *celda de un solitario,* la *noche,* la *muerte* indican momentos de paso y constantes negativas de la vida humana, aliviados por el arte y afrontados con ademán positivo *(pájaros de fiesta, salva de geranios).* La línea en la celda de un solitario evoca trabajos de la serie *Azul* (1961).

El pasaje refleja una conocida actitud social de Joan Miró: deseaba que las masas tuvieran acceso a su obra, propósito realizado con sus murales y monumentos; renunciaba al arte elitista. Así, y más claramente por la mencionada vinculación al mundo rural, se explica la puesta de relieve de la figura campesina (*cf. granjera,* v. 37), objeto de una serie de obras (*cf. Campesino catalán al claro de luna,* 1968). Según Octavio Paz, Joan Miró era parco de palabras, prefería escuchar y lo hacía «con los ojos muy abiertos y con una sonrisa de luna campesina extraviada en la ciudad» (*Constelaciones: Breton y Miró,* en *OC,* 2: 230).

63. *para decirle* buenos días *al día que llega sin jamás preguntarle de dónde viene y adónde va,*
64. *para recordar que la cascada es una muchacha que baja las escaleras muerta de risa,*
65. *para ver al sol y a sus planetas meciéndose en el trapecio del horizonte,*
66. *para aprender a mirar y para que las cosas nos miren y entren y salgan por nuestras miradas,*
67. *abecedarios vivientes que echan raíces, suben, florecen, estallan, vuelan, se disipan, caen.*

Con imágenes muy positivas —la llegada del día, la risa, el sol y los planetas en el horizonte— las obras mironianas parecen invitarnos a disfrutar la vida, viviendo el momento y aguzando nuestros sentidos para que logremos perci-

bir *(recordar, ver, aprender)* las transfiguraciones, como la de una cascada cuyo rumor se asocia a la risa de una muchacha y cuyo flujo vertical se convierte en el movimiento de la figura que baja unas escaleras, uno de los símbolos preferidos de Miró, o como la del horizonte que se configura como trapecio donde, vacilantes, parecen mecerse los astros cuando salen o se ponen.

Las obras de Miró nos enseñan a mirar el mundo con ojos diferentes. La realidad se nos presenta como sistema de signos, las cosas pasan por los ojos donde son codificadas y descodificadas, constituyendo *abecedarios vivientes*. La alegoría de la 'palabra semilla', las cosas transformadas en código que a su vez cobra vida, se desarrolla como recorrido del proceso natural de nacer, crecer, propagarse y morir: los abecedarios echan raíces, crecen y florecen como una planta cuya cápsula seminal se abre dispersando sus semillas. La ascensión y la caída establecen además un paralelo entre la creación o recepción estética y la experiencia mística.

En este y en el pasaje siguiente culmina la *isotopía* de la mirada en una serie de variaciones *poliptóticas (mirar, miren, miradas, Miró).* La mirada de los espectadores *(nuestras miradas)* se ilustra como puerta o canal de la percepción (puerta, entrada, entrar, salir). Se presenta como un lugar de paso y de transformación. La inversión en *para que las cosas nos miren* sigue un esquema semántico frecuente en nuestro poemario; ese mirar paradójico de las cosas, su vivacidad y movimiento, por un lado, el papel pasivo de los receptores, por otro lado, señalan una vez más el programático intento de la obra mironiana de mantener la autonomía y expresión natural de los objetos y materiales.

68. *Las miradas son semillas, mirar es sembrar, Miró trabaja como un jardinero*
69. *y con sus siete manos traza incansable - círculo y rabo, ¡oh! y ¡ah!-*
70. *la gran exclamación con que todos los días comienza el mundo.*

La comparación de mirada y siembra y la alegoría de las *miradas* que son *semillas* subrayan el papel central de la percepción sublime en la obra mironiana. Lo que trazan las siete manos del pintor, *la gran exclamación con que todos los días comienza el mundo,* es la percepción del nacimiento de un nuevo mundo. La *exclamación* parece remitir al asombro del mismo artista al contemplar los resultados de su labor (*cf.* vv. 42-43). Por otro lado, recuerda el grito de un recién nacido y evoca el saludo al *día que llega* visto en el verso

63, además del grito del gallo de v. 10. Queda patente que, según la *écfrasis* paciana, la creación artística de Miró equivale a la creación de nuevos mundos. Al final del poema, el pintor traza un *círculo* y un *rabo,* la última letra de la firma de Miró: la obra está terminada.

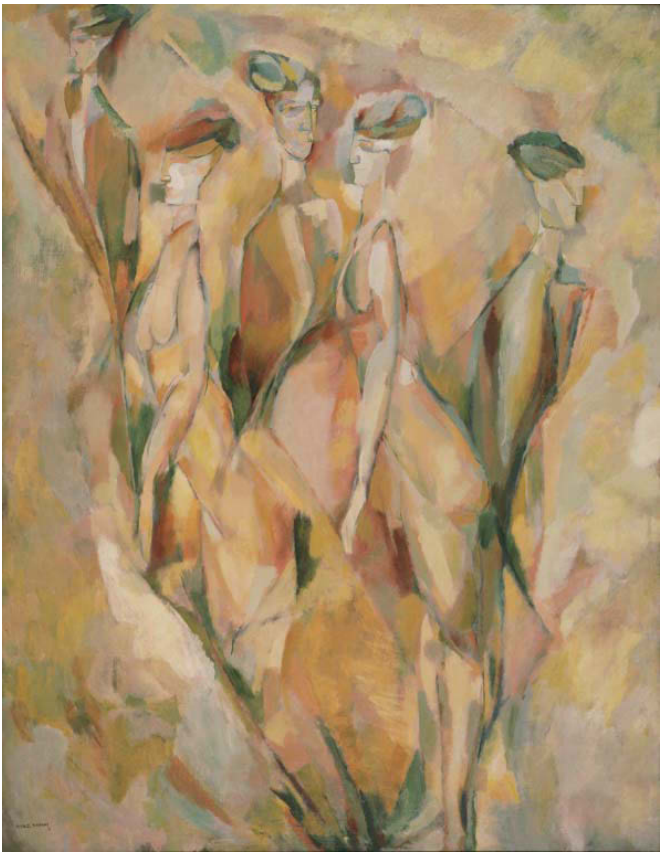
«La Dulcinea de Marcel Duchamp»

El soneto «La Dulcinea de Marcel Duchamp», dedicado al autor y semiólogo Eulalio Ferrer —fundador del Museo Iconográfico del Quijote en Guanajuato—, es uno de los pocos poemas de *Árbol adentro* dotados de una estructura métrica regular. Hay una perfecta correspondencia entre los términos rimados, transponiéndose los paralelismos semánticos al plano cohesivo: *pintura - escultura, llano - castellano, figura - estatura, inhumano - tirano, se disgrega - se niega, reflejos - espejos, Dulcinea - idea*. La considerable geometría parece reflejar el rigor geométrico del cubismo analítico manifiesto en la obra temprana de Duchamp.

En las «Notas» de *Árbol adentro* Octavio Paz comenta el *Retrato o Dulcinea* de Marcel Duchamp como sigue: «En 1911 Marcel Duchamp vio una joven en una calle de Neuilly. No le dirigió la palabra pero su imagen fue el modelo de un cuadro que llamó *Retrato o Dulcinea*. La joven está representada cinco veces, desde ángulos diferentes; en cada una de ellas aparece más desvestida, hasta la total desnudez. Un surtidor que se divide en cinco chorros. Ni exactamente cubista ni futurista —aunque Duchamp se propuso, como los pintores de esas tendencias, expresar simultáneamente distintos aspectos y momentos de un objeto— [...]. El retrato de esa Dulcinea, imaginaria como la de Don Quijote, es el momento inicial de la larga *anamorfosis* que es toda la obra de Duchamp: de una muchacha desnuda (la Aparición) a la Idea (la Apariencia: la forma) a la muchacha otra vez (la Presencia)» (*OC,* 12: 682).

Como aclaran las «Notas», el objeto de la *écfrasis* es la representación cubista de una figura femenina por Marcel Duchamp, del año 1911. En el poema predominan las estructuras descriptivas, aunque la descripción del proceso creativo y transformativo entraña también elementos narrativos: el paso de un estado a otro, de una forma a otra. En las dos primeras estrofas funcionan la *pintura* y *Eros tirano* como codificaciones de la figura del pin-

tor y portadores activos de la acción creativa. La tercera estrofa enfoca a la joven representada en su disolución de formas. La última estrofa presenta el resultado de la transformación y termina con el reconocimiento de la índole virtual de la figura. El tema de la imaginación se manifiesta en la metáfora del reflejo. La visión paciana de la obra de Duchamp se centra en la dialéctica entre realidad e idea, en la relación entre objeto e imagen —tanto en *Apariencia desnuda* como en el presente poema—.



Marcel Duchamp: *Portrait ou Dulcinée*, 1911. Óleo sobre lienzo. 146 x 114 cm. Philadelphia Museum of Art, Louise and Walter Arensberg Collection. © Succession Marcel Duchamp / Bildrecht, Wien 2014. Foto: © Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 2014.

—Metafísica estáis.
—Hago striptease.

Estas palabras antepuestas al poema constituyen una de varias referencias intertextuales a la novela cervantina. Anudan con el «Diálogo entre Babieca y Rocinante», que también tiene forma de soneto:

B. ¿Cómo estáis, Rocinante, tan delgado?
R. Porque nunca se come, y se trabaja.
B. Pues, ¿Qué es de la cebada y la paja?
R. No mi deja mi amo ni un bocado.
B. Andá, señor, que estáis muy mal criado,
pues vuestra lengua de asno al amo ultraja.
R. Asno se es de la cuna a la mortaja.
¿Queréislo ver? Miradlo enamorado.
B. ¿Es necedad amar? *R.* No es gran prudencia.
B. Metafísico estáis. *R.* Es que no como.
B. Quejaos del escudero. *R.* No es bastante.
¿Como me he de quejar en mi dolencia,
si el amo y escudero o mayordomo
son tan rocines como Rocinante?

La contraposición de Babieca y Rocinante, del Cid y del Quijote en la situación dialogal del soneto introduce el problema central de «La Dulcinea de Marcel Duchamp»: el contraste entre modelo e imitación, objeto e imaginación.

Nuestro poeta imagina un breve acto conversacional *—Metafísica estáis. / —Hago striptease,* que podría realizarse entre don Quijote y Dulcinea, o entre el pintor y el modelo. Del *modus* irónico que caracteriza tanto el soneto de partida como la conversación en cuestión podemos deducir como función del poema la de desmitificar el proceso creativo, lo que corresponde a la actitud del mismo pintor: «Para Duchamp el arte, todas las artes, obedecen a la misma ley: la meta-ironía es inherente al espíritu mismo. Es una ironía que destruye su propia negación y, así, se vuelve afirmativa» (*Apariencia desnuda,* en *Los privilegios de la vista I, OC,* 6: 133).

1. *Ardua pero plausible, la pintura*
2. *cambia la blanca tela en pardo llano*
3. *y en Dulcinea al polvo castellano,*
4. *torbellino resuelto en escultura.*

Se presenta la cronología del acto creativo. Como sujeto agente aparece la pintura, desprendida del sujeto semántico del pintor. La metáfora del torbellino ilustra el movimiento giratorio que efectúa la figura multiplicada (*cf.* también *rotación* y *sesgos* en vv. 9-10), pero remite también al proceso de la creación. Su significado simbólico equivale al del viento en «Fábula de Joan Miró» y en «Un viento llamado Bob Rauschenberg». Además, el torbellino simboliza —como el polvo— la índole temporal de las apariciones (*cf.* el símbolo de la tolvanera en «Epitafio sobre ninguna piedra» y «Ejercicio preparatorio»), superada por la fijación pictórica de la imagen resuelta en *escultura*. La imagen del *torbellino resuelto en escultura* contrapone movimiento e inmovilidad, lo efímero de las apariencias y la fijación del instante presente. La pintura de Duchamp no quiere ser, como la futurista, representación de la velocidad y del dinamismo: «Duchamp opuso al vértigo de la aceleración el vértigo del retardo. […] Los cuadros de Duchamp son la presentación del movimiento: el análisis, la descomposición y el revés de la velocidad». Duchamp se propone la representación estática de un objeto cambiante: «Traspasa inmovilidad y movimiento» (*cf. Apariencia desnuda,* en *Los privilegios de la vista I, OC,* 6: 131 y 134).

La primera etapa de la creación pictórica suele ser la realización del fondo: el artista tiñe la tela de un color pardo como el del llano castellano, punto de partida de la asociación de la figura quijotesca de Dulcinea con la muchacha en el cuadro. En un paso segundo se realiza la representación figurativa sobre el fondo pardo: la múltiple figura, también parda, de la mujer. Aparte del color, hay una relación simbólica entre el polvo, la figura cervantina de Dulcinea y la muchacha representada, que se basa en el *tertium comparationis* de 'existencia precaria' o 'irrealidad'.

5. *Transeúnte de París, en su figura*
6. *—molino de ficciones, inhumano*
7. *rigor y geometría— Eros tirano*
8. *desnuda en cinco chorros su estatura.*

Aparte de anudar otra vez con la novela cervantina, el molino remite, como el torbellino, al movimiento giratorio de la muchacha. Arriba, el torbellino alegórico de la pintura transforma el polvo castellano en Dulcinea; en el símbolo del molino queda todavía más patente la idea de una fuerza transformadora: ilustra la transfiguración de la muchacha transéunte en la imaginación del pintor *(molino de ficciones).* La transformación y el desnudamiento de la figura son llevados a cabo con *inhumano rigor* y por un alegórico *Eros tirano;* el erotismo es, como la ironía, un *modus* fundamental en la obra de Duchamp.

En comparación con los colores brillantes de los futuristas, los colores grises, verdosos y ocres del cuadro de Duchamp «son menos líricos, más sobrios y compactos: no el brío sino el rigor». Además, Octavio Paz anota que la obra de Duchamp se basa en una «violencia racional, mucho más despiadada que la violencia física en que se complace Picasso» (*cf. Apariencia desnuda,* en *Los privilegios de la vista I, OC,* 6: 134-135). La violencia constituye un propio campo semántico en el poema *(molino, inhumano rigor, Eros tirano)* y se refiere al rigor por el que se caracteriza la deconstrucción de formas, el procedimiento calculador y geométrico, combinado con el *modus* erótico: «The tones are distributed over planes with clearly defined contours, so that the viewer has the sensation of looking at a picture whose underlying design is constituted by a geometrical cross-wire […]. This brand of cubism, unlike that of Picasso and Braque, was contaminated with mathematical speculations and complicated theories concerning the universe» (Ramírez, 1998: 256).

9. *Mujer en rotación que se disgrega*
10. *y es surtidor de sesgos y reflejos:*
11. *mientras más se desviste, más se niega.*

La estrofa se centra en el proceso transformativo y da particular relieve al aspecto movido de la imagen. Llama la atención el cambio del sujeto agente: la figura representada es el portador activo de la acción, la transformación ya no parece realizarse por medio del artista (*cf.* arriba: *«Hago striptease»*). La metamorfosis del objeto de partida culmina en el verso 11: *mientras más se desviste, más se niega*. Con la gradual puesta al desnudo el pintor tiene que ir inventando la imagen y se aleja del original que vio en una calle de Neuilly.

La metáfora del *surtidor de sesgos y reflejos* ilustra en primer lugar el aspecto del cuerpo multiplicado: las figuras crecientes en anchura de abajo arriba como unos chorros de agua verticales, las líneas sesgas que señalan el movimiento giratorio y las partes en color blanco que insinúan unos reflejos de luz sobre la piel desnuda. En la etimología del término *sesgo,* del lat. *sesecare**, 'cortar aparte' [*cf.* García de Diego (ed.), 1989, *s. v. sesgo*], queda manifiesto el acto de la disgregación y multiplicación.

La imagen de una 'fuente de reflejos' aparece en varios pasajes del poemario, evoca la terminología neoplatónica y podría remitir a la emanación de las formas del logos. Igualmente, cabe asociar el término *idea* del verso 14 al concepto platónico: indica la revelación de la imagen primordial por medio de la creación artística. Por un lado, podemos interpretar el concepto de 'idea' como expresión de la irrealidad de la imagen; por otro lado, indica una realidad 'más real' en el sentido platónico. La lectura del poema que hizo Anthony Stanton confirma lo segundo —el crítico comenta sobre la figura representada que «[s]u verdadera desnudez es el arquetipo de su Forma platónica. Después de todo, no hay que olvidar la tendencia platónica que inspira al cubismo, sobre todo en su fase analítica» (Stanton, 2009: 143)—.

El movimiento circular de la rotación corresponde al simbolismo de la espiral y «la spirale est et symbolise émanation, extension, développement, continuité cyclique mais en progrès, rotation créationnelle» (Chevalier / Gheerbrant, 1996, *s. v. spirale*). Otra asociación posible es la del vértigo extático de una experiencia mística. En varios textos de nuestro poemario, el motivo del giro se relaciona con una disolución material, *cf.* «La cara y el viento»: *Y fui por un instante diáfano / viento que se detiene, / gira sobre sí mismo y se disipa*. Sin embargo, la espiral suele simbolizar la permanencia de un centro inmóvil (el ser) en contraste con la fugacidad del movimiento (la temporalidad); en la estrofa siguiente veremos que, pese a la rotación y disolución física, *Dulcinea perdura:* para Octavio Paz, «el mundo del arte tiene la capacidad de sacralizar objetos, crear ritos y darles una eternidad» (López Sánchez, 2006: 328).

12. *La mente es una cámara de espejos;*
13. *invisible en el cuadro, Dulcinea*
14. *perdura: fue mujer y ya es idea.*

Tanto la visión de la mujer en la calle como su representación son ilusorias, como la figura de Dulcinea: *Dulcinea / […] fue mujer y ya es idea*. El objeto percibido sufre una transformación en la mente del pintor, como en una *cámara de espejos* que, reproduciéndolas, tuerce las imágenes: la visión sigue transformándose hasta que la mujer de Neuilly queda *invisible*. En la metáfora de la *cámara de espejos* continúa la *isotopía* de la irrealidad constituida por *polvo, ficciones, reflejos;* el símbolo del reflejo *(surtidor de reflejos, cámara de espejos)* remite al carácter reflexivo de la deconstrucción. Por otra parte, siguiendo la pauta platónica, la *isotopía* de la luz podría anunciar la revelación final de la *idea* que se oculta detrás de la figura: «Ver esta obra en sus formas sucesivas es remontar hacia la forma original, la verdadera, la fuente de las apariencias. Tentativa de revelación o, como él decía, "exposición ultrarrápida". […] El objeto es una Idea pero la Idea se resuelve al cabo en una muchacha desnuda: una presencia» (*Apariencia desnuda,* en *Los privilegios de la vista I, OC,* 6: 130).

«Diez líneas para Antoni Tàpies»

Octavio Paz comenta en las «Notas» que este breve poema fue escrito en un ejemplar de la edición del poema *Petrificada petrificante,* realizada por la Galería Maeght con ocho grabados originales de Antoni Tàpies (París, 1978). Aunque puede haberse inspirado parcialmente en los aguafuertes de este libro del artista, no nació, como otros poemas de *Visto y dicho,* como *écfrasis* de una obra determinada o con ocasión de una exposición. Presenta un elemento constante y central en la evolución artística de Tàpies: la pasión por la arquitectura mural.

En los años cincuenta el artista catalán empieza a modelar sus cuadros en forma de paredes de cemento, pintando y rajando las superficies. El artista subraya la relación del muro con su apellido (*tàpies,* 'paredes de barro', plural del cat. *tàpia*). Los cuadros murales reflejan el interés por el budismo zen que Tàpies comparte con Octavio Paz: el artista suele remitir a una obra de Bodidarma (470-543), fundador del zen, titulada *Contemplación del muro en el Mahayana*. El muro como barrera que impide ir más allá simboliza el retiro del mundo; el enfoque de su superficie representa la mirada hacia otro mundo en busca de una realidad inaccesible. Además, Tàpies señala el hecho

de que los templos del zen tienen jardines de arena formando estrías y franjas parecidas a los surcos de algunos de sus cuadros (*cf.* Penrose, 1977: 59).

El significado simbólico del muro en la obra de Tàpies está estrechamente relacionado con el tema del tiempo, el artista invoca la historia asociando los muros de Barcelona a recuerdos de su infancia y adolescencia, marcadas por las guerras: «Todos los muros de una ciudad, que por tradición familiar me parecía tan mía, fueron testigos de todos los martirios y de todos los retrasos inhumanos que eran infligidos a nuestro pueblo» (Tàpies *apud* Penrose, 1977: 59). Tàpies intenta representar las huellas del tiempo recurriendo al medio de los muros; utiliza determinados materiales, como arena, ceniza, barro, cemento, cartón, carbón, algunos de ellos mencionados en el poema. Según Tàpies, en los materiales más vulgares, tierra, cenizas, polvo, están ocultas revelaciones inesperadas: «En un trozo insignificante de fango puede verse todo el universo» (*ibidem,* 48).

Los colores predominantes de los cuadros murales son el gris y el ocre; rojo y negro prevalecen en el dibujo de símbolos y números sobre las superficies murales. Surcos y perforaciones en la tela representan heridas, suturas y cicatrices: remiten a la vulnerabilidad del ser humano. Los muros de la ciudad llevan impresas las huellas de la vida y del sufrimiento; inspirándose en ellos, Tàpies va en busca de la índole del tiempo y del hombre como ser temporal. En su *écfrasis* poética, Octavio Paz comenta este aspecto temático y la dimensión mística del arte de Tàpies: puede captar y transmitir lo inefable y lo sagrado, como el tiempo y su índole impalpable.

1. *Sobre las superficies ciudadanas,*
2. *las deshojadas hojas de los días,*
3. *sobre los muros desollados, trazas*
4. *signos carbones, números en llamas.*

«Diez líneas para Antoni Tàpies» se compone de tres frases o etapas que, como anuncia el título, abarcan diez versos. La mayoría de los poemas breves de Octavio Paz se caracteriza, como este, por una parte introductoria de particular densidad semántica. Todas las capas semánticas vigentes aparecen y se conjugan ya en la primera frase; sigue una parte explicativa que concreta el nivel alegórico y engendra el mensaje del texto.

Ya en la primera frase se manifiestan tres capas de significación. En el nivel existencial o bien *concretista*, el verbo *trazar,* destacado por la precedente cesura y el encabalgamiento, indica el acto de la creación artística, efectuada por el protagonista Antoni Tàpies con materiales y formas característicos: cemento *(muro),* papel *(hojas),* lápiz de *carbón; signos, números*. Las telas cubiertas de barro y cemento se asocian a muros *(superficies ciudadanas)* con el revoque desconchado *(deshojadas hojas, muros desollados),* desmoronados y cubiertos de grafitos *(signos, números):* las incisiones e inscripciones en color negro y rojo *(carbones, llamas)* típicas de los cuadros murales de Tàpies.

La visualización del proceso creativo entraña también mensajes metafísicos, más explícitos en los versos siguientes, que desarrollan una estructura semántica más abstracta en detrimento de la capa semántica existencial. Pero en el verso 2 ya quedan patentes los indicios de un entretejimiento de la *isotopía* del arte con el campo simbólico del tiempo —la clave la da el término *tiempo,* en posición marcada al final del texto—. El pintor graba *signos* y *números* en sus hojas y telas como el tiempo que deja sus huellas sobre los muros de la ciudad. Roland Penrose observa respecto de los cuadros murales: «El muro presenta pues una superficie abierta al ataque de muchas maneras. Nos puede revelar con cierta precisión la historia del trato que ha sufrido por parte de la lluvia, de los terremotos, de las guerras o de los amantes que dejan sus nombres grabados en las piedras» (Penrose, 1977: 60). Aparte de la referencia al pintor como tú poético *(trazas signos),* en el nivel alegórico de la interpretación el hablante lírico parece invocar al tiempo como sujeto semántico.

Queda patente que la metáfora de los muros desollados remite a la laceración de un organismo viviente: el artista codifica en sus cuadros los efectos destructivos del tiempo, la ciudad es metonimia de la humanidad. Por tanto, en mi *alegoresis* considero como portador semántico de *desollado* a la colectividad de los seres vivos en su dimensión transitoria. El cuadro mural *Ocre y manchas azules* (1972), por ejemplo, tiene la silueta de la piel de un animal desollado y lleva grabadas algunas formas que representan partes del cuerpo humano.

Las *hojas deshojadas,* puestas de relieve por la figura etimológica y aposición de *superficies ciudadanas,* designan las paredes de una ciudad que remiten a los relictos del tiempo pasado manifiestos sobre ellas. La metáfora evoca

la imagen del árbol de la vida que pierde sus hojas, o la de un calendario de taco *(hojas, días, signos, números).*

El verso 4 introduce una *isotopía* del fuego, constituida por *carbones, llamas, incendio, resplandores.* Sus elementos tienen referentes concretos: el lápiz de carbón y la ceniza como materiales utilizados en los cuadros murales, así como la predominancia del color rojo al lado del negro. El valor simbólico del fuego se define tanto por su poder destructivo como por su poder transformativo y creativo; el verso 2 nos induce a relacionarlo con el efecto destructivo y transformativo del tiempo.

Un papel correspondiente al del fuego suele desempeñar el sol en la poética paciana: el curso del sol simboliza el tiempo cronológico como entidad consumidora. Los números encendidos ilustran la consumición de los días al pasar el tiempo, remiten a las fechas pasadas, como la imagen de las hojas arrancadas de un calendario. Igualmente, los signos carbonizados constituyen huellas alegóricas del tiempo, pero implican también una posible referencia existencial a los muros de una ciudad, oscurecidos a lo largo del tiempo.

Tàpies suele rajar o pintar signos crípticos y números sobre sus telas. Dispone de un extenso vocabulario de símbolos como la cruz, el círculo, la espiral, etc. Según Roland Penrose, el carácter arquetípico de sus signos «sugiere que forman parte de una búsqueda en pos de la iluminación del espíritu motivada por el deseo inconsciente de acercarse a una Imago Ignota» (Penrose, 1977: 108). Los signos insinúan la búsqueda y abstracción de lo desconocido —*imago* de lo indescifrable que, según la presente *écfrasis,* podemos identificar con el tiempo—. Los números codifican el transcurso del tiempo y remiten a nuestra visión cuantitativa, calculadora del tiempo.

5. *Escritura indeleble del incendio,*
6. *sus testamentos y sus profecías*
7. *vueltos ya taciturnos resplandores.*

La *escritura del incendio* es *indeleble;* el curso del tiempo y sus huellas, irrevocables. El incendio simbólico del tiempo comsumidor está reducido a unos *resplandores, ya taciturnos* porque se van olvidando los hechos pasados con sus *testamentos* y sus *profecías,* sus herencias y promesas. Las huellas

del tiempo permanecen, sus formas son constantes *(escritura indeleble);* la semántica, sin embargo, es transitoria *(taciturnos):* una posible alusión a los mencionados símbolos crípticos del arte de Tàpies. En la sinestesia de los *taciturnos resplandores* y en toda la *isotopía* del *modus* enunciativo *(escritura, testamento, profecías)* se manifiesta el hombre como portador de la historia.

8. *Encarnaciones, desencarnaciones:*
9. *tu pintura es el lienzo de Verónica*
10. *de ese Cristo sin rostro que es el tiempo.*

La historia se caracteriza por el ir y venir de las cosas, *encarnaciones* y *descarnaciones* en el tiempo. A través del hombre, el tiempo se convierte en carne y hueso y muere, pero no tiene rostro propio; véase también «Ejercicio preparatorio»: *El tiempo es una máscara sin cara*. En la pintura de Tàpies, la tela —el polisémico *lienzo*— funciona como el paño blanco de Santa Verónica en el cual queda impresa la divina faz: el arte transmite una impresión, una huella de la dimensión impalpable del tiempo. En el *lienzo de Verónica* se trata de la última en la serie de metáforas de la tela del pintor, *cf. superficies ciudadanas, deshojadas hojas, muros desollados*.

La figura de Cristo (nótese la aliteración en *Cristo sin rostro*) representa al hombre como ser temporal: el paralelismo entre hombre y Cristo se establece a través de los semas del sacrificio y del sufrimiento que determinan la vida expuesta al curso del tiempo. La *isotopía* del sufrimiento y de la inmolación se constituye en nuestro texto por la imagen de la desollación, por el lienzo de Verónica y la figura de Cristo, y el Calvario funciona como metáfora de la trayectoria de la humanidad. Recurriendo en la alegorización a la figura de Cristo, el poeta toma en consideración el papel central que desempeña el símbolo de la cruz en la obra de Tàpies, presente también en los grabados que acompañan la edición de *Petrificada petrificante* realizada por la Galería Maeght. Un Cristo sin rostro figura en *Forma de crucificat* (1959):

Antoni Tàpies: *Forma de crucificat*, 1959. Técnica mixta sobre lienzo.
92,5 x 73 cm. Colección particular.
© Fundació Antoni Tàpies / Bildrecht, Wien 2014.
Foto: © Landesmuseum Mainz, 2014.

«La vista, el tacto»

El ilustrador, escenógrafo y pintor figurativo Balthus (Balthazar Klossowski de Rola, París, 1908 — Rossinière, 2001) se consideraba antimoderno. Aunque sus comienzos fueron postimpresionistas y a veces los críticos atribuyen su obra al surrealismo, esta es, según las perspectivas, clásica y conservadora, o bien subversiva respecto a los ideales contemporáneos. Su pintura se basa en técnicas y motivos tradicionales, dentro de cuyos límites desarrolla un estilo característico. Entre los rasgos típicos destaca el colorido tenue y rebajado de su pintura al óleo y al temple. Balthus utiliza los colores, frecuentemente al pastel, con pasta densa pintando grandes superficies. Tanto en la pintura como en los dibujos a lápiz elabora los claros y sombras con particular énfasis.

Motivos frecuentes de la obra de Balthus son escenas callejeras e interiores, bodegones y retratos de muchachas. La expresividad de sus representaciones figurativas se debe a varios factores. Sus cuadros parecen documentar instantes o vivencias intemporales —la dimensión del tiempo queda como suspendida o dilatada (Gero von Boehm en Shinoyama, 2000: 13)—. Otra característica es la creación de atmósferas oníricas a pesar del estilo realista. En sus retratos de muchachas, Balthus suele dotar a las figuras de una expresión a la vez erótica e inocente.

La elaborada estructura cohesiva del poema, el metro y la forma estrófica regulares, las anáforas y los paralelismos sintácticos parecen reflejar el estilo clásico de la pintura de Balthus, que, metafóricamente, *alza los edificios de la simetría* (v. 28). El escenario cronotópico de «La vista, el tacto» nos lleva de un espacio exterior a un espacio interior: por un paisaje con árboles, una montaña y un sendero hasta el interior de un cuarto, entrando por la ventana. Este camino es codificado como expansión gradual de la luz, imprecisa al alba y de creciente intensidad, sustituida al atardecer por la vela y la lumbre de la chimenea del cuarto. Hay varias referencias intermediales a la obra de Balthus: paisajes, bodegones y algunos de los famosos retratos de muchachas. La mirada ecfrástica del poeta es atraída por el marcado contraste de claridad y opacidad, típico de la obra de Balthus. Salta a la vista que, aunque se refiere a algunos cuadros al óleo, el texto no menciona colores, solo formas, matices de luz y sombra, blanco y negro.

La luz, que encabeza cada una de las nueve estrofas, es un *leitmotiv* y asume varias funciones. Aparece a lo largo del poema como sujeto de la acción de iluminar y de descubrir cosas escondidas; además, es ejecutante alegórica de las acciones de crear y de percibir: se asocia con la figura del pintor. En varias metáforas y sobre todo en la parte reflexiva del poema, la luz se evidencia como principio subyacente, básico del mundo: gracias a la luz aparecen las cosas (la luz *nace mujer*). El poema refleja el particular interés semiológico del poeta, patente en la acentuada presencia de los símbolos de la luz y del espejo.

A Balthus

1. *La luz sostiene —ingrávidos, reales—*
2. *el cerro blanco y las encinas negras,*
3. *el sendero que avanza,*
4. *el árbol que se queda;*

La primera estrofa remite a la obra paisajística. El escenario presentado parece evocar bosquejos para obras como *La Bergerie* (1960), *Sous-bois* (1938) o *La Falaise* (1938). El *leitmotiv* de la luz, puesto de relieve por encabezar el texto, se refiere a la luz especial de los paisajes de Balthus: según el poeta, esos paisajes parecen *ingrávidos* y al mismo tiempo *reales*. Los versos introductorios reflejan la típica expresión inmóvil de los objetos de la obra del pintor polaco-francés.

Se establece una serie de contrastes: blanco y negro, movimiento e inmovilidad *(avanza-queda),* horizontalidad y verticalidad *(cerro-encinas, sendero-árbol),* relacionados por los paralelismos sintácticos y la asonancia en *cerro-sendero, negras-queda*. El contraste entre inmovilidad y movimiento es una superestructura del texto: la luz se dota de la cualidad del dinamismo (*busca, dibuja, esculpe, hace, entra, se va,* etc.) en oposición a la fijeza de las cosas representadas; solo aquí, en la primera estrofa, aparece un objeto en aparente movimiento: el sendero. Nótese a este respecto la aceleración del ritmo en los versos 3-4, dos versos heptasílabos en un cotexto dominado por el endecasílabo.

Las partes integrantes del paisaje se caracterizan como *ingrávidos* y *reales:* si tenemos en cuenta el simbolismo de otros poemas, la ingravidez parece

remitir al estado más 'real' de las cosas rescatadas del curso del tiempo (*cf.* «Un despertar», *horas sin peso*). Se impone la idea del sincronismo y de la índole instantánea de la representación pictórica. La luz se puede asociar a la mirada del artista: el pintor *sostiene* el paisaje en cuanto lo fija en la tela, separándolo del curso del tiempo. La imagen parece 'titubear' entre movimiento e inmovilidad, entre tiempo corriente e instantaneidad. El sendero podría representar el tiempo irreversible, como lo supongo también del *camino* (v. 5), del *río* (v. 8) y del nacimiento (vv. 5; 13).

5. *la luz naciente busca su camino,*
6. *río titubeante que dibuja*
7. *sus dudas y las vuelve certidumbres,*
8. *río del alba sobre unos párpados cerrados;*

Una *isotopía* de la incertidumbre *(busca, titubeante, dudas)* ilustra el amanecer, el metafórico nacimiento del día. La incertidumbre se refiere además al proceso de la creación artística: del esbozo, el dibujo inicial que precede a la pintura, hasta el resultado final, las *certidumbres*. La *isotopía* de la creación se manifiesta concretamente en los verbos *dibujar, volver, esculpir* (9) y *hacer* (10), una serie de acciones cuyo ejecutante es el artista, la alegórica luz.

El verso 8 evoca la imagen de una figura dormida, iluminada por los primeros rayos de sol. Varios cuadros, dotados de un erotismo subliminal o aparente, representan este motivo: adolescentes en somnolencia, bañadas de luz; por ejemplo, *La Semaine des quatre jeudis* (1949) o *La Chambre* (1952-1954). La expansión de la luz se compara con la de un río *(río titubeante, río del alba)* que fluye sobre los párpados cerrados de la figura. La metáfora del río podría remitir a la emoción creativa del pintor. El despertar, metáfora análoga a la del nacimiento, parece indicar el inicio del proceso creativo.

La comparación de la luz con el río se explica también en términos metafísicos: tanto el flujo del tiempo *(el río […] que dibuja)* como la luz condicionan las apariencias de este mundo (*cf.* vv. 9-10, *la luz […] hace de cada hora un cuerpo vivo*, y el último verso del poema, *La luz es tiempo que se piensa*). Sin luz no hay apariencias visibles, la luz *sostiene* el paisaje (v. 1). En *Sein und Zeit* Martin Heidegger se expresa como sigue sobre la luz y la existencia: «Das Seiende, das den Titel Da-sein trägt, ist "gelichtet". […] an ihm selbst *als* In-der-Welt-sein

gelichtet, nicht durch ein anderes Seiendes, sondern sondern so, dass es selbst die Lichtung *ist*» (§§ 69 y 28).

9. *la luz esculpe al viento en la cortina,*
10. *hace de cada hora un cuerpo vivo,*
11. *entra en el cuarto y se desliza,*
12. *descalza, sobre el filo del cuchillo;*

Como nuevo trasfondo, esta estrofa enfoca la representación de un cuarto, con la ventana abierta y la cortina henchida. La luz se refleja en el acero de un cuchillo. Posibles enlaces intermediales de estas dos imágenes son *Les Beaux jours* (1944-1946), *Jeune fille en vert et rouge (Le Chandelier)* (1944-1945) o *Le Goûter* (1940). Según el poeta, la luz particular de la pintura de Balthus presenta las cosas como *cuerpo vivo,* hecho *de cada hora* (*cf.* «Ejercicio preparatorio», *en los días serenos el espacio palpita, […] cada hora es palpable*). La crítica subraya el papel central de la dimensión del tiempo en el arte de Balthus, recurriendo a designaciones como «dilatación», «congelación» o «suspensión» del tiempo (*cf.* Gero von Boehm en Shinoyama, 2000: 7).

En un nivel alegórico, el paso de la luz por el filo del cuchillo parece ilustrar la precariedad e índole a veces dolorosa de la creación artística. La desnudez de la luz *(descalza)* remite a la aparición de la mujer desnuda en el espejo (vv. 13-16): como una forma recortable, deslizándose sobre el filo del cuchillo, la luz se transforma en mujer. En esta metamorfosis parecen convergir las dos entidades del sujeto contemplante (la *luz*) y del objeto contemplado (la *mujer*).

13. *la luz nace mujer en un espejo,*
14. *desnuda bajo diáfanos follajes*
15. *una mirada la encadena,*
16. *la desvanece un parpadeo;*

La estrofa remite a los retratos de muchachas con espejo, la serie temática tal vez más conocida de la obra de Balthus. La *écfrasis* interpreta el mirar de la muchacha en el espejo: en su imaginación esta se ve madurada como mujer, confirmándose la connotación erótica de la pintura. El paso de la

adolescencia a la edad adulta establece un paralelo con el trasfondo temporal del poema, el paso de la mañana al pleno día. La imagen de la transparencia parece indicar el estilo de la tenuidad cromática.

Balthus: *Les Beaux Jours*, 1944-1946. Óleo sobre lienzo. 148 x 200 cm.
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, donación de la Joseph H. Hirshhorn Foundation, 1966.
© Bildrecht, Wien 2014.
Foto: © Lee Stalsworth. Washington Hirshhorn Museum, 2014.

17. *la luz palpa los frutos y palpa lo invisible,*
18. *cántaro donde beben claridades los ojos,*
19. *llama cortada en flor y vela en vela*
20. *donde la mariposa de alas negras se quema:*

Referente de los versos 17-18 parece ser el bodegón *Le Goûter,* 1940, donde figuran un frutero, un trozo de pan con un cuchillo, una muchacha que mira una copa de vino blanco o agua *(beben claridades los ojos).* El amplio

campo semántico de la vista, ya introducido por el título del poema, es representado principalmente por el símbolo de la luz y se va ampliando por los motivos de la mirada, del espejo, del reflejo y la transparencia. Se relaciona sinestésicamente con tacto (*la luz palpa; cf.* también *esculpe* en v. 9 y el título del poema) y gusto *(beben).* Según Balthus, en la pintura el tacto es de la misma importancia que la vista (*cf.* Gero von Boehm en Shinoyama, 2000: 12). A la vista y al tacto les corresponden dos actividades del pintor: la percepción de los objetos en que se inspira y la (re)producción.

La luz se manifiesta también como *llama*: la llama de la vela de un bodegón o del candil de *La Phalène* (1959; reproducido en *Los privilegios de la vista I*). El paralelismo sintáctico que relaciona *cántaro* con *llama* subraya el contraste entre agua y fuego, conjugados también en otros pasajes de *Árbol adentro* (*cf.* mi lectura de «La casa de la mirada»). La *llama* es fijada por la mano del pintor como cuando se corta una *flor:* por un lado, la metáfora ilustra la índole ácrona, instantánea de la representación pictórica. Por otro lado, con imágenes como de la flor cortada, la mariposa quemada (*cf. La Phalène*) y otras, el poeta vuelve a subrayar la connotación erótica de los cuadros contemplados.

21. *la luz abre los pliegues de la sábana*
22. *y los repliegues de la pubescencia,*
23. *arde en la chimenea, sus llamas vueltas sombras*
24. *trepan los muros, yedra deseosa;*

La pintura lo escruta todo. Los *pliegues,* las *sombras,* el color negro y la mariposa de la estrofa precedente remiten a los deseos inconscientes o conscientes de la muchacha representada y del pintor contemplante. Como el ardor del fuego en la chimenea *(cf. Les beaux jours),* también la *yedra* —atributo de Baco y *deseosa*— subraya el erotismo de la imagen.

25. *la luz no absuelve ni condena,*
26. *no es justa ni es injusta,*
27. *la luz con manos invisibles alza*
28. *los edificios de la simetría;*

En los versos 25 y 26, la caracterización de la luz introduce una *isotopía* del juicio *(absuelve, condena, justa, injusta):* la falta de todo juicio podría señalar el realismo de la obra de Balthus; posiblemente el pasaje alude también al hecho de que Balthus fue sujeto a críticas enérgicas por el *modus* erótico de sus retratos de adolescentes. La pintura se compara con una construcción, un edificio: esta comparación no solo hace alusión al estilo clásico y realista de la pintura de Balthus; subraya también la índole construida y subjetiva tanto de la percepción como de la creación.

29. *la luz se va por un pasaje de reflejos*
30. *y regresa a sí misma:*
31. *es una mano que se inventa,*
32. *un ojo que se mira en sus inventos.*

La penúltima estrofa dibuja el final del alegórico recorrido de la luz. Tras su llegada por la mañana (los paisajes) y su entrada en el cuarto (los interiores), la luz sale por un metafórico *pasaje de reflejos*. La construcción antonímica de *la luz se va […] y regresa* da la impresión de que se trata de un recorrido circular, como el ciclo de día y noche.

En su expansión, la luz se dispersa y produce los *reflejos* visibles del mundo material; lo ilustran las escenas de la pintura de Balthus. Podemos imaginar el regreso de la luz *a sí misma* (*cf.* v. 30, destacado por su forma heptasílaba) como convergencia, un proceso de reintegración. En su estado reconvergido, la luz aparece como *una mano que se inventa, un ojo que se mira en sus inventos:* en plan *ecfrástico*, la imagen parece enfocar finalmente a la figura del pintor. En un nivel metafísico de la interpretación, parecido a la *presencia* que se manifiesta como *haz de reflejos sobre precipicios* en «Un despertar», la luz aparece personificada en su concepción como fuente y origen de las existencias.

33. *La luz es tiempo que se piensa.*

La invención y creación de las que habla la estrofa precedente aquí se precisan como 'pensamiento' (ya insinuado en *reflejos*): el poeta subraya la índole subjetiva y mental de la pintura, pero también de la realidad. El hombre pensante es el sujeto creador del mundo. El mundo se compone de los principios interdependientes de la *luz* (espacio) y del *tiempo:* no hay luz sin

tiempo, y al revés (*cf.* v. 10, *la luz […] hace de cada hora un cuerpo vivo*). La conclusiva elevación de los contenidos precedentes a un nivel más abstracto y metafísico es un procedimiento frecuente de la poesía de Octavio Paz.

«Un viento llamado Bob Rauschenberg»

El objeto de esta *écfrasis* es la serie de los *combine paintings* y *combines* producidos por Robert Rauschenberg en los años cincuenta y sesenta. Se trata de un grupo de cuadros con objetos integrados en el lienzo (como una cabra disecada, una cama, un neumático, etc.) y ensamblajes tridimensionales de una gran variedad de materiales. Rauschenberg decía que su intención era trabajar en el abismo entre vida y arte, dando abasto al orden casual de la experiencia (Hopps / Davidson, 1998: 21).

La tensión inherente a estas obras se debe a la fusión de elementos naturales y materiales industriales, al empleo y la constelación alienada de objetos de uso corriente. Representando la coexistencia conflictiva de los dos contextos, la naturaleza y la sociedad de consumo, el artista logra caracterizar el entorno semiótico del hombre moderno. En nuestro poema Octavio Paz se dedica al intento de Rauschenberg de comprender y representar la comunicación entre el hombre y el universo, cristalizando como tema central la percepción y descodificación de nuestro entorno a través del arte plástico.

El hilo conductor de la *écfrasis* es las etapas del proceso creativo —la colección de materiales y objetos, la inspiración, la composición— y de la recepción. La primera de tres estrofas introduce el objeto de la *écfrasis,* el lienzo pintado que integra unos objetos de chatarra, codificado como llanura desolada. Las dos cualidades predominantes atribuidas a los objetos integrados en la tela son la caída y el sueño: ilustran la presupuesta casualidad en la distribución de los objetos.

La segunda estrofa presenta un inventario de materiales, objetos de uso y partes de animales disecados que figuran en varios *combines* y *combine paintings* de Rauschenberg. A mitad de la estrofa se introduce la figura del viento, alegoría del artista que transmite el metafórico lenguaje de las cosas, pone sus objetos en movimiento juntando y separándolos y hace que en ellos se manifiesten las emociones y pasiones fundamentales del hombre.

La estrofa tercera versa sobre la cuestión central del poema: la comunicación entre el hombre y el universo que se realiza mediante el supuesto lenguaje de las cosas y de las substancias. En una visión panteísta u holográfica, todos los elementos integrantes —las substancias, las cosas y los seres— disponen de un mismo código de comunicación. El arte funciona como canal, la recepción tiene lugar en la parte más interior, subconsciente de nuestro ser. La idea de la unión entre sujeto y objeto por medio de la comunicación culmina al final del poema en una especulación subjetivista.

La métrica es irregular. No hay rima, pero una abundancia de paralelismos sintácticos, léxicos, morfológicos y fonológicos crea un acentuado ritmo. Las frases, solo cuatro en todo el poema, son muy largas y, a excepción de la tercera estrofa, constituyen la unidad estrófica. Debido al estilo enumerativo asindético, una gran parte de los versos termina por una coma: razones sintácticas determinan la extensión de los versos que, por ende, es muy variada (entre 6 y 19 sílabas). El estilo enumerativo del poema recuerda la acumulación supuestamente casual de materiales en los *combine paintings* y *combines*. Saltan a la vista largos paradigmas de objetos en posición inicial de los versos y la siguiente atribución de cualidades, estados y acciones.

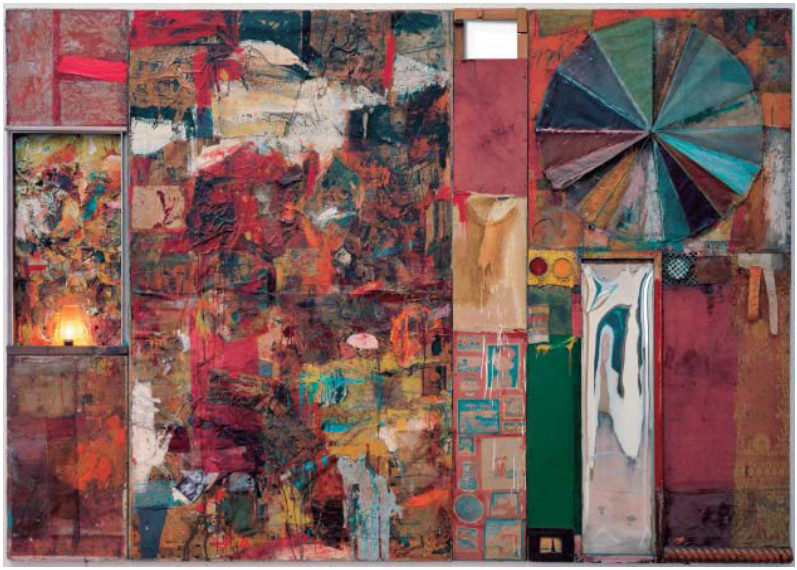
1. *Paisaje caído de Saturno,*
2. *paisaje del desamparo,*
3. *llanuras de tuercas y ruedas y palancas,*
4. *turbinas asmáticas, hélices rotas,*
5. *cicatrices de la electricidad,*
6. *paisaje desconsolado:*

El *paisaje,* presentado en marcada posición inicial y repetido anafóricamente, forma parte de un paradigma de nombres introducidos de manera elíptica, sin verbo conjugado. Proviene de otro mundo, *caído de Saturno,* el planeta emblemático de los poetas simbolistas y del *fin de siècle*. En la astrología, el influjo del planeta Saturno se manifiesta como sentimiento de melancolía. Las palabras *desamparo, desconsolado* (nótese el paralelismo morfológico entre estos términos) y la visión de la chatarra evocan connotaciones parecidas.

En vez de elementos de la naturaleza, en el *paisaje* se colocan objetos metálicos del mundo de la mecánica: tuercas, ruedas, palancas, turbinas,

hélices, desprendidos de su función y contexto natural. Es precisamente la bidimensionalidad del lienzo *(llanuras)* que pretenden romper los *combine paintings* mediante la integración de objetos tridimensionales. Según Robert Rauschenberg, no hay motivo por el que no podamos considerar el mundo como pintura gigante (Kotz, 1990: 255).

Los objetos integrados muestran indicios de deficiencia: las turbinas no funcionan bien, su sonido se compara con el de la respiración asmática, las hélices están rotas (*cf.* el *combine* móvil *Empire II,* 1961). Por un lado, las metafóricas *cicatrices de la electricidad* evocan la imagen de unas huellas de rayos en el *paisaje*. Por otro lado, en las obras de Robert Rauschenberg hay a veces instalaciones eléctricas, iluminaciones en forma de bombillas encendiéndose y apagándose (*cf. Ceiling + light bulb,* 1950; *Charlene,* 1954). Nótese la aliteración, onomatopéyica si la asociamos al sonido crepitante de una bombilla iluminada, en *cicatrices de la electricidad*.



Robert Rauschenberg: *Charlene*, 1954. Combine painting: óleo, carboncillo, tela, papel de periódico, madera, plástico, espejo, metal sobre plancha de fibra montada en madera, con luz eléctrica. 225 x 321 x 11,5 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam. © Untitled Press inc. / Bildrecht, Wien 2014. Foto: © The Robert Rauschenberg Foundation / VAGA, New York 2014.

El *desamparo* atribuido al *paisaje* ilustra que en los objetos esparcidos se trata de las partes interiores de una máquina, desmontadas y puestas al descubierto. Indica, como el atributo de *desconsolado,* una animación o personificación del *paisaje*. Los dos puntos anuncian que en lo siguiente se explicará el origen de la desconsolación del *paisaje:*

7. *los objetos duermen unos al lado de los otros,*
8. *vastos rebaños de cosas y cosas y cosas,*
9. *los objetos duermen con los ojos abiertos*
10. *y caen pausadamente en sí mismos,*
11. *caen sin moverse,*
12. *su caída es la quietud del llano bajo la luna,*
13. *su sueño es un caer sin regreso,*
14. *un descenso hacia el espacio sin comienzo,*
15. *los objetos caen,*
están cayendo,

Los objetos de los *combine paintings* aparecen dormidos y a la vez sujetos a una caída, paradójicamente inmóvil. Su sueño es *un caer, un descenso* quieto y pausado, con destinación a un *espacio sin comienzo:* lo infinito espacial y temporal. La caída es interminable, no tiene lugar en los habituales términos espaciales: los objetos *caen […] en sí mismos*. La emoción, la metáfora de los rebaños y el sueño dotan a los objetos de cualidades propias de seres vivos, señalando así una gradual fusión entre sujeto y objeto en la visión panteísta precisada en la estrofa tercera.

Cautivos del tiempo irreversible, los objetos (o bien *cosas*) se desvanecen *sin regreso* con el transcurrir del tiempo. Tal desvanecimiento se ilustra por la metáfora de la caída: su desvanecer es como un descenso, como la puesta de los astros al final de una época (*cf.* v. 23, *buey crepuscular*). Los objetos *caen […] en sí mismos* (*cf.* «Un despertar», *En sí mismas las cosas se abismaban*): no se mueven en el espacio, sino que su movimiento tiene otra dimensión —remite al transcurso del tiempo, de ahí la paradójica quietud e inmovilidad—. En el verso 15, cuya bipartición constituye la única escisión gráfica en el poema, el proceso de la caída está puesto de relieve por la repetición poliptótica: *los objetos caen, / están cayendo*. Inadvertidamente, con cada instante cambian las cosas *(están cayendo),* desvaneciéndose su identidad instantánea.

Posiblemente también la luna, bajo cuya luz se efectúa la caída de los objetos, está relacionada con el tema del tiempo y de la fugacidad; como luz reflejada y no emanada, la luz lunar podría, como el *topos* del sueño, asociarse además a la irrealidad del mundo de las apariencias —la *maya* india (*cf.* «Insomne», *Reflejo tras reflejo / urde tramas la araña*)—.

Los *vastos rebaños* metafóricos en que aparecen amontonados los objetos remiten al *buey inmenso* del verso 23. La metáfora sirve para dotar las cosas de los semas de la pasividad, la cautividad y el sacrificio, semas que compaginan con el mencionado concepto de la *maya* y que podemos relacionar con el tema del tiempo y de la transitoriedad (*cf.* el comentario a vv. 21-23). Cabe señalar que Robert Rauschenberg, entre otras cosas, integra fotografías de animales domésticos y partes de animales disecados en varios *combine paintings*.

Las precedentes imágenes de la desolación y del sueño de las cosas, el acto de caer en sí mismas como en un desplome y el énfasis en el hecho de que los objetos están en grupo, *unos al lado de los otros* como unos rebaños, pero dormidos, subrayan el aislamiento de los elementos y su incomunicación en contraste con su comunicación incipiente tras la aparición e intervención del artista —el viento alegórico— a la mitad del poema.

16. *caen desde mi frente que los piensa,*
17. *caen desde mis ojos que no los miran,*
18. *caen desde mi pensamiento que los dice,*
19. *caen como letras, letras, letras,*
20. *lluvia de letras sobre el paisaje del desamparo.*

Puesta de relieve por la disposición anafórica, continúa aquí la *isotopía* de la caída en una serie de repeticiones léxicas que culminan en la imagen de la lluvia. Aquí la caída de las cosas ya no es interminable y no solo caen *en sí mismas,* sino que caen *sobre el paisaje,* o bien sobre la tela, como las letras sobre una página *(lluvia de letras),* configurando una imagen que, como veremos en la estrofa siguiente, es transitoria. Se anuncia aquí la intervención del artista, quien, codificándolas y fijándolas en la tela, parece parar las cosas en su caída simbólica.

Las cosas aparecen alegóricamente desprendidas, emanadas del sujeto contemplante: así se ilustra el concepto del proceso semiótico como proceso mental, como percepción, codificación y recreación del mundo (*cf.* también vv. 64 y 65). La imagen de las *cosas* que emanan de los órganos de percepción y cognición no solo alude a la creación artística, sino que, en el nivel metafísico, remite al relativismo y subjetivismo —la subjetividad de la percepción o la irrealidad del mundo fuera del sujeto: *mis ojos que no los miran*—. Las cosas son recreadas por la mirada que no las puede captar en su índole verdadera. Las cosas parecen emanar de los pensamientos creadores del yo lírico, *mi pensamiento que los dice*.

Una vez percibidas y codificadas, las cosas caen como *letras sobre el paisaje:* una construcción sintáctica paralela relaciona las *cosas* (v. 8, *cosas y cosas y cosas*) con su codificación *(letras, letras, letras).* La caída de las cosas es asociada a una *lluvia de letras,* reproducida gráficamente: nótese la disposición vertical del paradigma anafórico. Sin duda, la metafórica *lluvia de letras* es una reminiscencia de las técnicas de la aspersión y la salpicadura que emplea Robert Rauschenberg en el repinte expresivo de sus *combine paintings.* En su papel simbólico positivo, fructífero, la *lluvia de letras* que salpica el *paisaje del desamparo* podría remitir a la alegoría de la palabra *semilla* (*cf.* «Fabula de Joan Miró», comentario de v. 24): el arte y la poesía son capaces de conservar las apariencias efímeras y de fijar el instante.

21. *Paisaje caído,*
22. *sobre sí mismo echado, buey inmenso,*
23. *buey crepuscular como este siglo que acaba,*
24. *las cosas duermen unas al lado de las otras*
25. *—el hierro y el algodón, la seda y el carbón,*
26. *las fibras sintéticas y los granos de trigo,*
27. *los tornillos y los huesos del ala del gorrión,*
28. *la grúa, la colcha de lana y el retrato de familia,*
29. *el reflector, el manubrio y la pluma del colibrí—*

Todos los objetos citados en los versos 25-29 figuran en los *combines* y *combine paintings* de Robert Rauschenberg: objetos de hierro, de algodón, de lana, de seda y de fibra sintética, de carbón, una cantidad de objetos metálicos como tornillos, manubrios, imágenes de grúas, etc., colchas, retratos,

reflectores, plumas y huesos de pájaros [*cf.,* por ej., *Mint (hoarfrost),* 1974; *Sin título (scatole personali),* 1952; *Bed,* 1955; o *Sin título (pictogramas y plumas),* 1952].

Robert Rauschenberg: *Untitled [pictographs and feathers]*, aprox. 1952. Collage: papel impreso, tela, plumas y cola sobre papel montado sobre cartón en dos paneles abatibles. 25,4 x 17,5 cm. © Untitled Press inc. / Bildrecht, Wien 2014. Foto: © The Robert Rauschenberg Foundation / VAGA, New York 2014.

Teniendo en cuenta el contexto de las artes plásticas, la caída del paisaje *sobre sí mismo* visualiza la superposición de imágenes, realizada por Robert Rauschenberg en sus trabajos serigráficos, litográficos y las transferencias con disolvente. Considerada en un contexto metafísico, la metáfora del *paisaje caído sobre sí mismo* podría ilustrar la incesante reproducción del mundo con el fluir del tiempo como serie de instantáneas superpuestas. En cada momento el mundo con sus apariencias se renueva, siendo *jamás el mismo* (*cf.* «Un despertar»).

La introducción del *buey* es enfatizada por la repetición léxica. La metáfora del paisaje como buey ilustra el papel de víctima que desempeñan las existencias, el mundo sujeto a la transitoriedad se halla como en un continuo proceso de inmolación; siendo transitorio, el paisaje es *crepuscular como este siglo que acaba* —la sociedad industrial de finales del siglo xx es el enfoque y tema de las obras de Rauschenberg—.

30. *las cosas duermen y hablan en sueños,*
31. *el viento ha soplado sobre las cosas*
32. *y lo que hablan las cosas en su sueño*
33. *lo dice el viento lunar al rozarlas,*
34. *lo dice con reflejos y colores que arden y estallan,*
35. *el viento profiere formas que respiran y giran,*
36. *las cosas se oyen hablar y se asombran al oírse,*
37. *eran mudas de nacimiento y ahora cantan y ríen,*
38. *eran paralíticas y ahora bailan,*

Aquí aparece por vez primera la figura central del texto, Robert Rauschenberg, representado como viento en una alegoría cuya clave nos da el título del poema. El *tertium comparationis* es la conocida velocidad de la labor artística de Rauschenberg. En el año 1961 creó su *First Time Painting,* el primero de una serie de trabajos realizados en público y en términos temporales establecidos cuyo fin fue señalado por un despertador integrado en el lienzo (Hopps / Davidson, 1998: 24).

La carga simbólica del viento es muy amplia. Ante todo, el viento es una alegoría de la inspiración y actúa como transmisor de un lenguaje cósmico. En el simbolismo hindú, el viento, Vâyu, «est le souffle cosmique et le Verbe; il est le souverain du domaine subtil, intermédiaire entre le Ciel et la Terre»

(Chevalier / Gheerbrant, 1996, *s. v. vent*). Con su aparición cesa el estado de las cosas descrito arriba: la caída, el aislamiento y la quietud. Las cosas siguen durmiendo, pero, inspiradas por el viento que *ha soplado* sobre ellas, hablan en sueños y su habla, un soliloquio al inicio, culmina en una comunicación universal.

El viento inspira un metafórico lenguaje a las cosas *al rozarlas* bajo la luz de la luna *(viento lunar),* haciendo que brillen: el incipiente movimiento de las cosas produce *reflejos y colores* y *formas* que parecen vivas (*respiran* y *giran*); el valor semiótico de las cosas se basa naturalmente en el medio visual. El lenguaje del viento equivale al código visual de las cosas (habla *con reflejos y colores, profiere formas*) —el pintor es capaz de hacer resonar la expresión original de sus objetos—. Salta a la vista un campo semántico constituido por la luz, el reflejo y el fuego *(lunar, reflejos, colores, arden, estallan),* típico de los poemas ecfrásticos pacianos.

Como si se hubieran despertado por el soplo o bien por la mano del pintor durante el proceso de la creación, las cosas no solo hablan, sino que oyen, cantan, ríen, bailan: llegan a ser vivas y empiezan a comunicar entre ellas en una comunicación *multimedial.* En los llamados *sound combines,* Rauschenberg recurre al medio acústico reproduciendo ruidos de la calle y cantos de pájaros (*cf. Oracle,* 1962-1965). Varios *combines* disponen de una mecánica motora. El pasaje contrasta con las precedentes imágenes de la deficiencia dinámica y comunicativa de los objetos.

39. *el viento las une y las separa y las une,*
40. *juega con ellas, las deshace y las rehace,*
41. *inventa otras cosas nunca vistas ni oídas,*
42. *sus ayuntamientos y sus disyunciones*
43. *son racimos de enigmas palpitantes,*
44. *formas insólitas y cambiantes de las pasiones,*
45. *constelaciones del deseo, la cólera, el amor,*
46. *figuras de los encuentros y las despedidas.*

El proceso creativo del *combine painting* consiste en el acto de combinar objetos, engendrando constelaciones sugestivas (*ayuntamientos* y *disyunciones*). El artista *inventa* unos agrupamientos insólitos y expresivos que en su conjunto forman *otras cosas nunca vistas ni oídas*. Convierte los objetos en

racimos de enigmas palpitantes: la creación artística se compara con el crecimiento de una planta cuyos frutos, núcleos de vida y de saber *(racimos de enigmas palpitantes),* son como una comunión para los espectadores.

Los *combine paintings* son caracterizados como *formas, constelaciones* y *figuras* de las *pasiones,* del *deseo,* de la *cólera,* del *amor,* de los *encuentros,* de las *despedidas* —una serie de emociones y actos emocionales cuyos portadores naturales son humanos: la interacción de los objetos de los *combines* reproduce los matices del mundo afectivo del hombre—. Va cristalizando una fusión gradual entre el espectador y la obra, entre sujeto y objeto: la fusión del espacio de la representación con el espacio del público contemplante es uno de los artificios más importantes de la obra de Rauschenberg (Hopps / Davidson, 1998: 25).

47. *El paisaje abre los ojos y se incorpora,*
48. *se echa a andar y su sombra lo sigue,*
49. *es una estela de rumores obscuros,*
50. *son los lenguajes de las substancias caídas,*
51. *el viento se detiene y oye el clamor de los elementos,*
52. *a la arena y al agua hablando en voz baja,*
53. *el gemido de las maderas del muelle que combate la sal,*
54. *las confidencias temerarias del fuego,*
55. *el soliloquio de las cenizas,*
56. *la conversación interminable del universo.*

El movimiento se extiende: *el paisaje abre los ojos y se incorpora,* como un ser vivo. La imagen parece anudar con la alegoría del *buey* que, tras su caída, se levanta y se pone en marcha. Pero puede tratarse también de una asunción metafórica de rasgos humanos, culminando la comunicación entre sujeto y objeto en una fusión entre el hombre y su entorno; el caminar del paisaje *(se echa a andar)* recuerda el alegórico paseo de la presencia personificada en «Un despertar».

De hecho, como en «Un despertar», en la imagen del paisaje ambulante parece insinuarse el tema del curso del tiempo. Tras una lectura atenta de *Árbol adentro* cabe interpretar la sombra como indicio del giro de los astros, del curso del tiempo retomado tras la caída de los instantes *(su sombra lo sigue).* Contrariamente a las cosas que, más arriba, caen en sus sueños, el paisaje se

encuentra en un estado despierto. La metáfora del despertamiento subraya la inspiración y creación artística en su índole de paso de un estado a otro. El término *estela* forma parte de una comparación implícita del paisaje con un avión o una nave, posible alegoría del tiempo fluyente.

La estela lleva *rumores obscuros,* en una lectura *concretista* el ruido del motor de un avión o de una nave. En el nivel alegórico de la interpretación, los rumores forman parte del simbolismo del enigmático lenguaje cósmico: la comunicación entre hombre y universo se basa en un código particular; el producto semiótico que engendra es el testimonio de las cosas decadentes, la manifestación del curso del tiempo. La sinestésica oscuridad de los *rumores* de la sombra no solo sirve de ilustración visual, sino que, en un sentido simbólico, indica el hermetismo del lenguaje cósmico, de *la conversación interminable del universo*.

El artista figurado como viento *oye* y transmite el lenguaje de las *substancias caídas,* introducido como tema en la estrofa precedente y transformado hiperbólicamente en *clamor de los elementos*. Entre los elementos figuran el *agua* y la *arena* que hablan *en voz baja:* el rumor de las olas del mar sobre la playa. Como un *gemido* suena el crujir de las maderas del muelle bajo el peso y efecto corrosivo de las olas, representadas metonímicamente por la *sal*. No solo en este texto el poeta recurre al símbolo sugestivo de la playa para indicar un punto de conjunción entre elementos opuestos (*cf.* «Cuarteto»). La tensión entre agua y tierra, entre movimiento e inmovilidad es ejemplar y adecuada para ilustrar el encuentro y la comunicación de las cosas.

El tercer elemento que entra en juego es el fuego. La quemadura parece constituir la cumbre de la interacción, el crepitar del fuego simboliza la máxima comunicación entre los elementos *(confidencias temerarias).* El susurro conclusivo de las cenizas dispersadas por el viento es un *soliloquio;* el efecto destructivo o transfigurativo de la quemadura concluye la comunicación.

57. *Al hablar con las cosas y con nosotros*
58. *el universo habla consigo mismo:*
59. *somos su lengua y su oreja, sus palabras y sus silencios.*
60. *El viento oye lo que dice el universo*
61. *y nosotros oímos lo que dice el viento*
62. *al mover los follajes submarinos del lenguaje*

63. *y las vegetaciones secretas del subsuelo y del subcielo:*
64. *los sueños de las cosas el hombre los sueña,*
65. *los sueños de los hombres el tiempo los piensa.*

En una visión panteísta del mundo, el universo está animado y las cosas figuran como exponentes de una expresividad fenoménica comparable a un idioma. El hombre como microcosmos forma parte de un macrocosmos semiótico, percibe y transmite el lenguaje del universo: *somos su lengua y su oreja, sus palabras y sus silencios*.

Para establecer la comunicación entre mundo y hombre sirve un transmisor: el medio del arte, el *viento llamado Bob Rauschenberg* que nos ayuda a reconocer y descifrar las informaciones que cobija nuestro entorno. El artista es un intérprete. En los versos 60-61 se trata de un pasaje clave no solo de este poema, sino de la poética paciana en general: constituye una síntesis de la pragmática que atribuye nuestro poeta al medio del arte.

Los versos 62-63 nos informan sobre el acto de la recepción. En términos perlocutivos, la transmisión del alegórico lenguaje universal se cumple con la activación de una enigmática entidad receptora en nuestro interior. Allí, el viento o bien el arte de Rauschenberg hace resonar el lenguaje del universo: mueve *los follajes submarinos del lenguaje y las vegetaciones secretas del subsuelo y del subcielo*.

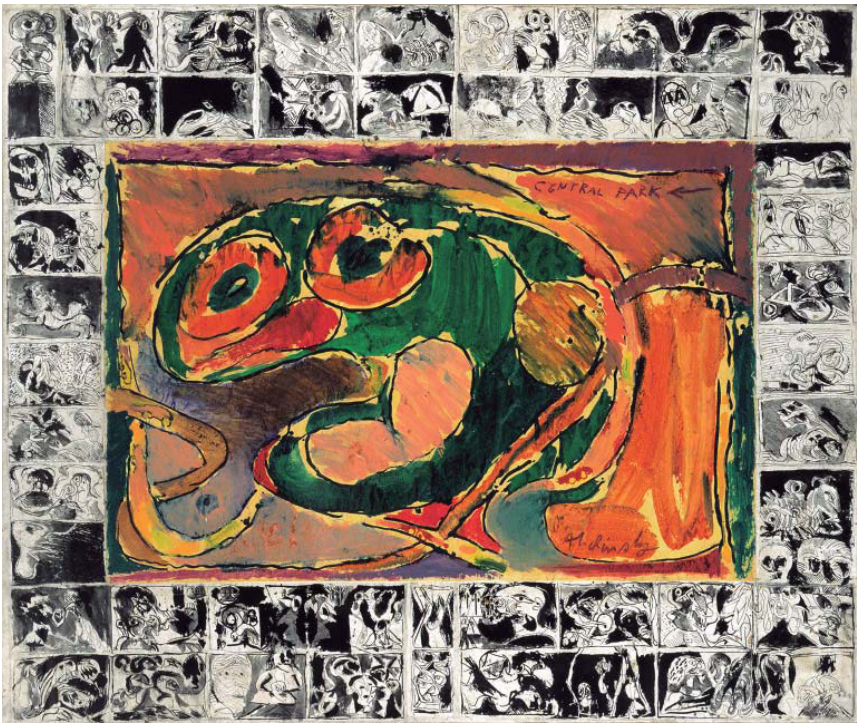
La imagen corresponde a la alegoría de la planta interior, central en nuestro poemario: *cf.* «Árbol adentro» *(Allá adentro, en mi frente, / el árbol habla),* «Carta de creencia» *(Tu mirada es sembradora. / Plantó un árbol. / Yo hablo / porque tú meces los follajes),* etc. Remite a categorías de la psicología profunda y —por consiguiente— a la raíz del *combine painting* en el programa surrealista: los *términos submarino, subsuelo, subcielo,* cuya conexión semántica es subrayada por los recursos de la anáfora y paronomasia, funcionan como metáforas de lo subconsciente. La comparación implícita se basa en el *tertium comparationis* de la cualidad de oculto o secreto, puesta de relieve por la anáfora *(sub-),* y anuda con la precedente unión entre paisaje (mar, tierra y cielo) y hombre, el macrocosmos y su equivalente microcósmico.

El último dístico del poema se destaca de su cotexto por el alto grado de cohesión. En cuanto a su contenido, aporta una síntesis programática del mundo metafísico de *Árbol adentro*. El poema cierra con la reactivación de la *isotopía* del sueño; como ya hemos visto, los alegóricos *sueños de las cosas* remiten al *topos* de la irrealidad de las apariencias. Esos *sueños* los produce —*los sueña*— el hombre: no solo comunicamos con nuestro entorno, sino que el mundo de las apariencias como tal es un producto de nuestra percepción y descodificación.

El verdadero creador de la vida es el tiempo cronológico: el tiempo nos *piensa,* inventa nuestra existencia temporal. Salta a la vista el énfasis en el *modus* virtual (pensar, soñar, decir), tanto en las metáforas de la existencia como en las de la creación. El pensamiento racional atribuido al tiempo (*cf.* v. 18) contrasta con la realidad onírica humana. Para la relación entre hombre, palabra y tiempo *cf.* «Conversar» como texto paralelo.

«Central Park»

El poema fue compuesto para el catálogo de la retrospectiva *Pierre Alechinsky: centres et marges* (Guggenheim Museum, New York, 1987 / Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Art Moderne, Bruxelles, 1988), con un previo *argumento* reproducido en las «Notas» a *Árbol adentro*. La *écfrasis* interpreta *Central Park* (1965), un cuadro programático con el que el pintor y gráfico belga Pierre Alechinsky inició la serie titulada *à remarques marginales*. Todas las obras de esta serie presentan una imagen central, pintada en un rectángulo en medio de la tabla y circundada por varios dibujos marginales —un procedimiento técnico que refleja la preocupación del artista por los conceptos de centro, margen y frontera—.



Pierre Alechinsky: *Central Park*, 1965. Acrílico sobre papel montado sobre tela, con dibujos marginales en tinta china. 162 x 193 cm. Colección particular. © Bildrecht, Wien 2014. Foto: © ADAGP, Paris 2014 - Cliché : André Morain / Banque d'Images de l'ADAGP.

Partiendo de una vista panorámica invernal del Central Park de Nueva York, el artista se inspira en una sección del parque cuya topografía le evoca las formas de un monstruo, como describe en un breve texto en prosa poética con el título *Central Park* (*Hors cadre,* 1996: 19-20) y explica en una conversación con Michael Gibson (en Alechinsky, 1988: 28): «*Central Park,* cette peinture commencée à New York après avoir vu de la fenêtre d'un trentième étage les chemins, les rochers, les pelouses devenir à mes yeux une gueule de monstre débonnaire dévorant taxis jaunes et piétons? "Ne traversez pas Central Park la nuit", sait-on. Peinture commencée à New York et terminée à la campagne, aux confins de la Normandie». Alechinsky dibujó un primer esbozo de

su cuadro sobre una foto del Central Park tomada por John Lefebre en 1965 (reproducida en Alechinsky, 1988: 12).

En «Central Park», Octavio Paz pasa de la contemplación de formas y colores del cuadro al desarrollo de una estructura narrativa, trazando imágenes de un itinerario peligroso. El recorrido del parque nocturno se asocia con una exploración interior: la bestia acechante simboliza la parte nocturna, subconsciente de nuestro ser. El viaje, la bestia y la mutilación son símbolos iniciáticos y elementos típicos de cuentos fantásticos y de hadas —géneros a los que remite el intertexto de Lewis Carroll—. Como estribillo se repite el aviso *Don't cross Central Park at night,* creando una tensión casi criminalística que culmina en la última estrofa al realizarse la definitiva entrada alegórica en el parque.

El poema se compone de seis estrofas, cada una de seis versos irregulares y no rimados. Debido al estribillo y la estructura estrófica regular, en el nivel cohesivo el poema se destaca por su relativa simetría —un posible reflejo mimético del estilo de los *remarques marginales*—.

1. *Verdes y negras espesuras, parajes pelados,*
2. *río vegetal en sí mismo anudado:*
3. *entre plomizos edificios transcurre sin moverse*
4. *y allá, donde la misma luz se vuelve duda*
5. *y la piedra quiere ser sombra, se disipa.*
6. *Don't cross Central Park at night.*

La primera estrofa nos presenta el referente del cuadro de Alechinsky: el Central Park de Nueva York, a vista de pájaro. El poeta compara el parque con un río verde que atraviesa Manhattan. Ese *río* de las espesas arboledas aparece enlazado por los senderos, está *en sí mismo anudado*. Los rascacielos, grises y relucientes como el plomo, marcan el margen del parque donde la vista se va perdiendo: la luz *se vuelve duda* al atardecer, y la piedra, metonimia de las primeras hileras de rascacielos detrás del parque, *quiere ser sombra*. Sin embargo, veremos en la estrofa siguente que la luz eléctrica de la ciudad iluminada resiste contra la oscuridad nocturna *(la noche se enciende).*

7. *Cae el día, la noche se enciende,*
8. *Alechinsky traza un rectángulo imantado,*

9. *trampa de líneas, corral de tinta:*
10. *adentro hay una bestia caída,*
11. *dos ojos y una rabia enroscada.*
12. *Don't cross Central Park at night.*

Esta y la estrofa siguiente constituyen el núcleo de la *écfrasis* del cuadro de Alechinsky. Ilustran el proceso de la creación figurativa, iniciado por el dibujo de un rectángulo que marca la sección interpretada del parque y abre una especie de cuadro dentro del cuadro —un recinto mágico—. El rectángulo es como un imán (vv. 20-23), y las cosas que caen en él se hallan como en una *trampa* o en un *corral*. Las facciones de la bestia cautiva y rabiosa corresponden a la topografía del área escogida para la representación pictórica: dos arenas del parque se convierten en ojos, un estanque forma la boca y los caminos sinuosos la cola enroscada.

13. *No hay puertas de entrada y salida,*
14. *encerrada en un anillo de luz*
15. *la bestia de yerba duerme con los ojos abiertos,*
16. *la luna desentierra navajas,*
17. *el agua de la sombra se ha vuelto un fuego verde.*
18. *Don't cross Central Park at night.*

El recinto enmarcado —el escenario de la creación artística— está cerrado de manera hermética. Solo se entra *cayendo* (v. 23), metáfora de un cambio de estado en términos afectivos o espirituales. En el cuadro de Alechinsky, los caminos del parque se convierten en cola de color naranja y rojo con unas manchas amarillas que representan los característicos taxis de Nueva York. Rodean a la bestia como *un anillo de luz*. El cuerpo de la bestia tiene el color verde de la yerba. Por la redondez de las arenas, el monstruo parece dormir *con los ojos abiertos*. Duerme y tiene aspecto apacible, aunque alarman los motivos de los *ojos abiertos,* las *navajas* y el *fuego,* y por supuesto el estribillo: *Don't cross Central Park at night*. Más abajo aparecen indicios de un crimen: la *sangre,* la imagen de una muchacha *desmembrada*.

Sale la luna cuya luz ilumina el parque: *desentierra navajas,* es decir, se refleja la luz lunar en coches o cristales relucientes, representados por manchas de color claro. La comparación de las arboledas sombrosas (las *verdes y*

negras espesuras) con un río se sustituye aquí por la metáfora del fuego; posiblemente la imagen del fuego verde se refiere a los faroles del parque que se van encendiendo para iluminar las arboledas.

19. *No hay puertas de entrada pero todos,*
20. *en mitad de la frase colgada del teléfono,*
21. *de lo alto del chorro del silencio o de la risa,*
22. *de la jaula de vidrio del ojo que nos mira,*
23. *todos, vamos cayendo en el espejo.*
24. *Don't cross Central Park at night.*

El espejo del verso 23 es una metáfora del segmento del parque en cuestión o, más en particular, del estanque helado (*cf.* v. 33, *estanque-espejo*), que en el cuadro forma la boca de la bestia: el llamado Model Boat Pond o Conservatory Water. Como símbolo, el espejo introduce el tema de la otredad por representar la entrada en el propio interior, o bien la revelación de la parte nocturna, subconsciente — el 'monstruo interior' asociado a los peligros del parque nocturno—. Esta revelación se codifica como caída, alegoría que en *Árbol adentro* se halla a menudo relacionada con una experiencia mística. Tal experiencia es inesperada e instantánea (vv. 20-22). Llama la atención que los estados de partida descritos en los versos 20 y 22 señalan situaciones comunicativas o encuentros; en la metáfora del ojo como *jaula de vidrio* continúa además la *isotopía* del cautiverio *(trampa, corral).*

25. *El espejo es de piedra y la piedra ya es sombra,*
26. *hay dos ojos del color de la cólera,*
27. *un anillo de frío, un cinturón de sangre,*
28. *hay el viento que esparce los reflejos*
29. *de Alicia desmembrada en el estanque.*
30. *Don't cross Central Park at night.*

Esta estrofa retoma el símbolo del *espejo*. Puesto que anuda con el verso 5, la *sombra* remite a la caída de la noche, la idea del *espejo* hecho *de piedra* y convirtiéndose en *sombra* es una posible asociación visual con la luz del crepúsculo. En los ojos de la bestia —rojos *(un cinturón de sangre),* con la pupila verde oscuro *(un anillo de frío)*— se expresa el estado de ánimo de la

cólera. El acto de atravesar el parque de noche —mirar la imagen reflejada en el espejo, nuestra 'otredad'— promete un efecto negativo, destructivo, como el crimen insinuado en los versos 28-29 *(los reflejos de Alicia desmembrada en el estanque).*

La figura de Alicia dota este pasaje de varias capas semánticas. Como referencia existencial remite a la estatua de bronce que representa a la protagonista de *Alice's Adventures in Wonderland* y de *Through the Looking-Glass and what Alice found there* (Lewis Carroll, 1865 y 1871) y se halla en la orilla septentrional de Conservatory Water. La imagen de la estatua se deforma sobre la superficie del agua encrespada *(el viento que esparce los reflejos).* Por el enlace intertextual e intermedial que constituye la figura de Alicia, gana en dimensión el símbolo del espejo, central en *Through the Looking-Glass and what Alice found there*. La exploración del mundo detrás de los espejos por la muchacha protagonista se interpreta tradicionalmente en términos psicológicos, como itinerario iniciático en el sentido de una individuación psicológica. Igualmente, la presente *écfrasis* interpreta el cuadro contemplado en un sentido iniciático, como ilustran la mutilación y desintegración de la figura, el peligro de la bestia acechante, la oscuridad, el viaje hacia un mundo interior y otros motivos.

31. *Abre los ojos: ya estás adentro de ti mismo,*
32. *en un barco de monosílabos navegas*
33. *por el estanque-espejo y desembarcas*
34. *en el muelle de Cobra: es un taxi amarillo*
35. *que te lleva al país de las llamas*
36. *a través de Central Park en la noche.*

A pesar de la advertencia, el 'tú' al que se dirige el hablante ha entrado en el espejo. En el proceso del ensimismamiento se explicita el valor simbólico del espejo como puerta a la subconciencia: *ya estás adentro de ti mismo*. La invitación a abrir los ojos remite a un despertamiento metafórico: la concienciación o revelación.

La calma *(estanque-espejo)* contrasta con el viento y la idea del peligro desarrollada en las estrofas precedentes. El estado de ánimo del 'tú' es tranquilo; sus pensamientos, sencillos como un lenguaje de monosílabos (para la

ausencia de procesos reflexivos como presupuesto de la experiencia mística véase, entre otros pasajes, el comentario a «Meditación», v. 4).

El itinerario psíquico se compara con un viaje en barco, el desembarque se realiza *en el muelle de Cobra:* una alusión al grupo CoBrA al que pertenecía el artista de 1949 a 1951. Como imagen ecfrástica, el *muelle de Cobra* parece referirse al rabo de la bestia, que tiene forma de serpiente y constituye el marco del segmento representado. Como hemos visto, se trata de una transfiguración pictórica de los caminos del parque, que representa también los taxis en que aquí continúa el viaje hasta el *país de las llamas:* el poema se cierra con la salida del parque oscuro hacia las luces de Manhattan.

«Paraje»

Con dibujos y aguadas, la pintora francesa Denise Esteban (1926-1986) ilustraba libros de poesía, entre otros de René Char, Jean Follain, Armel Guerne, Eugène Guillevic y Philippe Jaccottet. La artista utilizaba colores discretos y se deleitaba en elaborar los matices: el estilo de sus interiores (bodegones) y exteriores (paisajes) del natural se caracteriza por la elaboración de los tonos. Uno de sus motivos predilectos era el camino: estudiaba en sus exteriores tanto caminos hondos como abiertos, derechos o curvos, vecinales o forestales, que se van perdiendo en el fondo de la imagen. Pintaba y dibujaba praderías, bosques y, sobre todo, litorales.

En *Furtive présence* (1983: 11, 13-14), un ensayo dedicado a la obra de Denise Esteban, Roger Munier describe *La route de sable,* una de las varias referencias posibles de nuestro poema: «Elle [la toile] frappe d'abord par la délicatesse des tons, à dominante grège et marron clair, mais où le grège l'emporte, à peine teinté de rose. […] une sorte de luminosité s'en dégage, qui est bien celle du sable sous un ciel couvert et blanc. […] la "route" […] contourne les dunes et, vite amincie par la perspective, semble s'insinuer plutôt entre elles. La "route" au fond se cherche, ou cherche à rejoindre un point qui n'apparaît pas et n'apparaîtra jamais, caché qu'il est par le mamelon de la dune plus sombre, à droite».

La serie de caminos de Denise Esteban inspiró tanto a Roger Munier como a Octavio Paz, quien le dedicó el presente poema y cuya *écfrasis* probablemente

es cumulativa. Munier ve en el camino una alegoría de la creación y de la recepción (1983: 11-15): la pintora nos invita a seguir con ella un camino interior que nos lleva a entrar en su pintura y a alcanzar un centro. Ese camino determina la estructura del cuadro: «[…] la toile, elle, dure sous nos yeux comme habitacle d'un passage et fixation de ce passage» (*ibidem,* 36). Aparte de la búsqueda del centro, Roger Munier señala la dialéctica de tiempo e instante como aspecto central del arte de Denise Esteban: la función de su obra sería la de revelar la «presencia furtiva» en los motivos de sus cuadros, «Sa peinture, non seulement donne un lieu à la présence […], mais ne se définit comme peinture, en sa texture et ses composantes plastiques, qu'en lui donnant ce lieu. Elle n'est peinture que par là» (*ibidem,* 35). Octavio Paz parte de una concepción parecida: el poema «Paraje» dibuja un paso o una vía de revelación y cognición. En la imagen del camino fluyente queda patente que la *écfrasis* desemboca en una reflexión sobre el tiempo como núcleo temático del texto.

1. *El camino sin nombre,*
sin nadie,
2. *fluye entre peñas desgastadas,*
3. *dados de esa partida inmemorial*
4. *que juegan sin cesar los elementos,*
5. *prosigue por un llano,*
cada paso
6. *una leyenda de la geología,*
7. *se pierde en una duna de reflejos*
8. *que no es agua ni arena sino tiempo.*
9. *Hay un árbol rosado, yerbas negras,*
10. *sal en las yemas de la luz.*
El camino
11. *lleva al sol en los hombros.*

La *écfrasis* está concentrada en los versos 2, 5, 7, y en los versos 9 a 14, las secuencias de referencialidad más clara. En el resto del poema prevalece la interpretación. Como referencia intermedial aparecen formas, efectos de luz y colores ilustrados por varias metáforas: *peñas* como *dados,* una *duna de reflejos,* un camino que *lleva al sol en los hombros,* las nubes en el horizonte son *lejanías acumuladas,* los efectos de luz hacen del charco un *surtidor de resplandores*. La

metáfora sinestésica de la *sal en las yemas de la luz* (v. 10) podría referirse a la blancura de la arena o al centelleo de charcos u olas detrás de la duna.

El *leitmotiv* y símbolo del *camino,* la *isotopía* de la antigüedad *(inmemorial, leyenda)* y la del movimiento están relacionados con el tema del tiempo. Una serie de metáforas asocia al paisaje descrito un campo semántico del hombre *(nadie, paso, yemas, hombros),* puesto de relieve por la escisión gráfica de los versos 1 y 5 *(sin nadie, cada paso):* el hombre es portador y medida del tiempo. El camino *lleva al sol en los hombros* —el sol representa el curso del tiempo, la personificación remite a la función simbólica del camino como historial del hombre—.

Las expresiones negativas de *sin nombre, sin nadie* recuerdan la ilustración del concepto de la presencia en «Un despertar» *(mirar deshabitado, la presencia / con los ojos de nadie me miraba).* La identidad negada podría ilustrar que el camino del tiempo es colectivo, el mismo para todos. Podría también insinuar que la identidad es una cualidad radicalmente imposible por las transformaciones que conlleva cada instante (*cf.* «Un despertar»), o podría simplemente indicar que el tiempo es un fenómeno impalpable. El tiempo transforma, modela al mundo, lo subraya la alegoría del juego en los versos 2-3.

12. *El cielo ha acumulado lejanías*
13. *sobre esta realidad que dura poco.*
14. *Un charco: surtidor de resplandores.*
15. *Ojos por todas partes.*
16. *La hora se detiene*
17. *para verse pasar entre unas piedras.*
18. *El camino no acaba de llegar.*

Con el cielo se completa la descripción de los espacios representados (v. 12 ss.). El cielo contrasta con la tierra, acumulando *lejanías sobre esta realidad que dura poco:* las *lejanías acumuladas* introducen el concepto de lo infinito con el que va a cerrar el poema, ya anunciado por la imagen hiperbólica de *cada paso* como *leyenda de la geología*. Para la llegada de lo infinito o de la intemporalidad seguimos el camino hasta que se pierde en una *duna de reflejos / que no es agua ni arena sino tiempo:* tiempo acumulado y disperso como la arena de una duna. El término del camino y, a la vez, del flujo del tiempo es

subrayado por el cambio del estilo sintáctico. El flujo asindético de la larga frase introductiva (vv. 1-8) es remplazado por una serie de frases breves, la concisión culmina en el estilo nominal y la reducción de sílabas en los versos 15-16: la métrica subraya la idea del paro del tiempo, contrastando las siete sílabas en *La hora se detiene* con las once en *para verse pasar entre unas piedras.*

El camino llega a un centro hacia el cual parece dirigirse todo. Allí hay una *duna,* un *árbol,* un *charco:* indicios de una frontera y de un más allá. Además de la remisión intermedial, la *duna* hecha de *reflejos* parece simbolizar una fuente de tiempo y espacio, la «presencia», que en «Un despertar» se ilustra como *haz de reflejos sobre precipicios*. Un significado parecido podría asumir el isotópico *surtidor de resplandores,* una metáfora del *charco* que sin duda no se explica solo por la referencia intermedial. El *árbol* y el *surtidor* con su forma y flujo verticales, y el *charco* como agua inmóvil, indican lo infinito, la intemporalidad. Contrastan con el movimiento horizontal del camino fluyente que, en el momento en que *la hora se detiene / para verse pasar entre unas piedras, […] no acaba de llegar* (vv. 16-18): el tiempo se detiene y al mismo tiempo pasa. La llegada del camino significa la detención del flujo temporal, esa detención se da *ad infinitum* —coinciden la intemporalidad y lo infinito—. La paradoja de la continua llegada del camino ilustra que el tiempo fluyente se concibe como una infinita sucesión de instantes intemporales (*cf.* «Un despertar»). Desprendida del tiempo irreversible, la *hora* se ve a sí misma *pasar entre unas piedras,* los simbólicos *ojos por todas partes* remiten a un momento de revelación.

«Cuatro chopos»

El poema se compone de quince estrofas de vario tamaño, con predominancia de los heptasílabos, eneasílabos y endecasílabos. El título del poema coincide con el del objeto de la *écfrasis: Les Quatre Arbres* de la serie *Les Peupliers,* de Claude Monet, 1891 (Metropolitan Museum of Art, New York). Los primeros versos trazan un paralelo entre la línea vertical de los árboles representados y el renglón de la escritura poética. Siguen más detalles del cuadro: la arboleda que, en el fondo del cuadro, se desliza en el horizonte y en la que se reflejan los últimos rayos de sol, la ribera con sus plantas movidas

por el viento, las plantas que trepan los troncos de los cuatro chopos enfocados, el arroyo, el cielo.

A partir del verso 42 el texto asume un tono más abstracto y reflexivo, distanciándose del *modus* de la *écfrasis:* la verticalidad de los chopos insinúa un movimiento ascensional y se pone en relación con la experiencia mística de la intemporalidad, experiencia ilustrada por una serie de sinestesias y de paradojas. Mientras los chopos enhiestos llegan a simbolizar la intemporalidad e instantaneidad, el arroyo representa el fluir del tiempo cronológico.

Claude Monet: *Les quatre arbres*, 1891. Óleo sobre lienzo. 81,9 x 81,6 cm. Metropolitan Museum of Art, Havemeyer Collection, New York. Foto: © Metropolitan Museum of Art / Images for Academic Publishing (IAP), 2014.

1. *Como tras de sí misma va esta línea*
2. *por los horizontales confines persiguiéndose*
3. *y en el poniente siempre fugitivo*
4. *en que se busca se disipa*

La estrofa primera introduce el objeto central de la contemplación: la arboleda integrada por los cuatro chopos en el primer plano del cuadro y por una serie de árboles afilados en el fondo, cada vez más lejanos y amorfos *(esta línea por los horizontales confines [...] se disipa).* La forma vertical de los cuatro chopos se multiplica en los árboles del fondo que ópticamente se van acercando el uno al otro, con lo cual se da la impresión de que la línea se persigue a sí misma hacia el punto de fuga donde se desdibuja *(la línea […] en el poniente siempre fugitivo […] se busca).* Ya aquí el autor hace hincapié en el dinamismo de los elementos representados, se forma un campo semántico del movimiento por *va, persiguiéndose, fugitivo, se busca.*

5. *—como esta misma línea*
6. *por la mirada levantada*
7. *vuelve todas sus letras*
8. *una columna diáfana*
9. *resuelta en una no tocada*
10. *no oída ni gustada mas pensada*
11. *flor de vocales y de consonantes*

12. *—como esta línea que no acaba de escribirse*
13. *y antes de consumarse se incorpora*
14. *sin cesar de fluir pero hacia arriba:*

15. *los cuatro chopos.*

El poeta compara poesía y pintura basándose en el elemento común de la línea, pero también en la función común a las dos artes de revelar lo desconocido. *Por la mirada levantada,* la línea poética es igualada a una *columna diáfana* y una *flor de vocales y de consonantes:* se confunden imagen y sonido. La diafanidad indica el acceso a un saber especial, tanto como la flor —un símbolo que podemos relacionar con la alegoría paciana de la 'palabra se-

milla' (*cf.* «Fábula de Joan Miró», comentario a v. 24)—. La revelación se caracteriza además por su índole ideal *(no tocada no oída ni gustada mas pensada).* En los *Topoemas* (1968) el poeta utiliza renglones levantados, *cf. Palma del viajero*.

Solo en el verso 15 se revela que el motivo de la *línea,* introducido en el verso 1, se refiere a *los cuatro chopos*. Esta información está puesta de relieve por espacios en blanco: las palabras *los cuatro chopos* forman una estrofa propia y se destacan también por el número de sílabas, cinco, como el primer hemistiquio del verso 19, puesto de relieve de manera parecida.

El motivo del flujo (v. 14) ya introduce el tema del tiempo, relacionado abajo con la alegoría del río (*cf.* el arroyo en el cuadro de Monet): el tiempo fluye. Pero aquí fluye hacia arriba: el flujo vertical remite al concepto del instante intemporal y eterno, o bien, lo infinito opuesto a lo limitado *(no acaba de escribirse, sin cesar de fluir).*

Se opone la dimensión vertical a la horizontal, representada esta última por la alegoría del viaje por el arroyo (*cf.* más abajo) y el aparente movimiento de los árboles hacia el poniente (v. 3). Margarita Murillo González señala la indudable importancia que tiene el número cuatro en la obra de Octavio Paz y relaciona la estructura espacial de «Cuatro chopos» con los mitos cosmogónicos de la cultura nahua y con la filosofía budista, dos tradiciones en las que el número cuatro desempeña un papel fundamental (1987: 43-46).

Aspirados

16. *por la altura vacía y allá abajo,*
17. *en un charco hecho cielo, duplicados,*
18. *los cuatro son un solo chopo*
19. *y son ninguno.*

Los versos 15-16 cierran el campo semántico de la ascensión. Se confunden arriba y abajo *(charco hecho cielo),* el objeto y su reflejo, las cuatro líneas convergen en una y todo se anula. Inicia aquí la *isotopía* del reflejo *(en un charco […] duplicados)* y se insinúa el tema de la irrealidad de las apariencias *(vacía, ninguno),* desarrollado hacia el final del poema.

Atrás, frondas en llamas
20. *que se apagan —la tarde a la deriva—*
21. *otros chopos ya andrajos espectrales*
22. *interminablemente ondulan*
23. *interminablemente inmóviles.*

Las frondas de la arboleda del fondo, bañada por los últimos rayos del sol poniente, parecen llameantes. La imagen de los chopos como *andrajos espectrales* —metáfora que ilustra la imprecisa figuración pictórica (*cf.* v. 4, *disipa*)— forma parte de un incipiente campo semántico de la irrealidad atribuida a las apariencias.

La metáfora de *la tarde a la deriva,* retomada en el verso 49, compara el flujo del tiempo con un río (*cf.* v. 14). La aparente ondulación de los chopos del fondo se debe al modo de pincel casi puntillista y se refiere a la imagen reflejada por el agua movida del arroyo. Se le contrapone el motivo de la inmovilidad —la tentativa impresionista de fijar el momento—. La contraposición dinamismo / inmovilidad queda subrayada por el paralelismo anafórico: *interminablemente ondulan / interminablemente inmóviles*.

24. *El amarillo se desliza al rosa,*
25. *se insinúa la noche en el violeta.*

El sol poniente colorea la arboleda del fondo de tonos amarillos y de rosa. En la parte inferior del cuadro y en los cuatro troncos en sombra, los colores más oscuros (entre ellos *el violeta*) insinúan la llegada de la noche.

26. *Entre el cielo y el agua*
27. *hay una franja azul y verde:*
28. *sol y plantas acuáticas,*
29. *caligrafía llameante*
30. *escrita por el viento.*
31. *Es un reflejo suspendido en otro.*

Entre el cielo y el arroyo aparece la ribera en sombra como franja de tonos de azul y verde, rojo y morado, reflejada en el agua *(plantas acuáticas).* En el agua se refleja también una parte de la arboleda soleada *(sol).* Los contrastes

producidos por los colores claros sobre fondo oscuro tienen un efecto dinámico: representan las hojas como movidas *por el viento.* La metafórica *caligrafía* se refiere al modo de pincel en la representación pictórica de la hierba inclinada hacia la izquierda bajo la presión del viento. En *Corriente alterna* el autor señala que «las vibraciones cromáticas de Monet están sostenidas por un invisible andamio de líneas» (en *Los privilegios de la vista I, OC,* 6: 277).

El paisaje y su imagen reflejada en el agua son como *un reflejo suspendido en otro:* ya se anuncia la hipótesis desarrollada en la segunda parte del texto —la irrealidad del mundo físico (*cf.* también vv. 18-19)—. Además, la suspensión alude, de manera catafórica, al motivo de la intemporalidad:

32. *Tránsitos: parpadeos del instante.*
33. *El mundo pierde cuerpo,*
34. *es una aparición, es cuatro chopos,*
35. *cuatro moradas melodías.*

El tránsito de día a noche conlleva una transfiguración mística del mundo: se va manifestando el *instante*. La pérdida de *cuerpo* está relacionada con la intemporalidad, condicionándose tiempo y espacio; la hipótesis de la irrealidad del mundo se explica aquí en términos de una metafísica del tiempo. La revelación del *instante* es subrayada por la imagen del despertamiento (*parpadeos, cf.* «Un despertar») y tiene carácter sinestésico *(cuatro moradas melodías).*

36. *Frágiles ramas trepan por los troncos.*
37. *Son un poco de luz y otro poco de viento.*
38. *Vaivén inmóvil. Con los ojos*
39. *las oigo murmurar palabras de aire.*

Aquí la *écfrasis* enfoca las plantas que trepan los troncos desnudos. El verso 36 se destaca por la aliteración de *r* y *tr,* poniendo así de relieve la introducción del nuevo enfoque de la *écfrasis* y subrayando sinestésicamente los juguetones reflejos de luz. Las ramas son *un poco de luz y otro poco de viento:* están en la sombra, pero hay reflejos rojizos. El pincel parecido al de la representación de la ribera insinúa el movimiento de las hojas en el viento.

El oxímoron de *vaivén inmóvil* (*cf.* también vv. 22 y 23) expresa la coexistencia de aparente movimiento e inmovilidad efectiva. Contemplando el cuadro con *los ojos,* el sujeto lírico oye que las ramas murmuran *palabras de aire:* la imagen pictórica es tan real que, hiperbólicamente, parece manifestarse el susurro del viento en el follaje. En el nivel metafísico de la interpretación, las *palabras de aire* remiten al motivo paciano del lenguaje incomprensible y enigmático de la naturaleza, frecuentemente representado por sinestesias (*cf.* también «Un viento llamado Bob Rauschenberg», vv. 53-56).

40. *El silencio se va con el arroyo,*
41. *regresa con el cielo.*

Frente a los árboles y la hierba, multicolores y en aparente movimiento, el agua y, más aún, el cielo parecen ser inmóviles, de color más uniforme y de pincel más liso. El *silencio* es una traducción del color azul y del pincel liso al medio acústico. La impresión de que circule *(se va, regresa)* se debe al trazado de las líneas de la izquierda a la derecha, de arriba hacia abajo en la parte superior del cuadro, y en dirección opuesta en la imagen reflejada por el arroyo.

42. *Es real lo que veo:*
43. *cuatro chopos sin peso*
44. *plantados sobre un vértigo.*
45. *Una fijeza que se precipita*
46. *hacia abajo, hacia arriba,*
47. *hacia el agua del cielo del remanso*
48. *en un esbelto afán sin desenlace*
49. *mientras el mundo zarpa hacia lo obscuro.*

En los versos 46-47 culmina el desarrollo temático de la experiencia mística relacionada con el símbolo del árbol: lo subrayan la aceleración del ritmo por el asíndeton y la repetición anafórica de *hacia*. La horizontalidad del arroyo y la verticalidad de los chopos se prestan a simbolizar el tiempo cronológico y la intemporalidad, respectivamente. Paradojas típicas que suelen ilustrar la aparición del instante intemporal (*cf.* «Intervalo», «Un despertar», etc.) se transmiten aquí a los árboles: los cuatro chopos son *sin peso,* están *plantados sobre un vértigo* (el vértigo del éxtasis místico; o bien el flujo del

arroyo, en el nivel *concretista* de la interpretación). Los chopos son una *fijeza que se precipita:* reaparece la paradójica reconciliación de inmovilidad y movimiento.

Los árboles y sus imágenes reflejadas parecen fluir *hacia abajo* y *hacia arriba,* en un flujo eterno *(sin desenlace);* su fin no cabe en el cuadro. Se suspenden las leyes del espacio *(hacia abajo, hacia arriba, hacia el agua del cielo del remanso)* hasta manifestar lo infinito *(sin desenlace).* En el verso 48 *(afán sin desenlace)* se expresa un vehemente anhelo al instante intemporal como experiencia mística. El *afán* de lo vertical contrasta con el movimiento más sosegado del viaje por el arroyo *(el mundo zarpa hacia lo obscuro):* el tiempo del *mundo* sigue transcurriendo cronológicamente. Envuelto en el transcurso habitual del tiempo, al atardecer el mundo es como un barco que zarpa hacia la noche.

50. *Latir de claridades últimas:*
51. *quince minutos sitiados*
52. *que ve Claudio Monet desde una barca.*

La estrofa nos presenta la acción precaria de captar un determinado momento del atardecer. Interrumpiendo el *modus* de la *écfrasis,* el verso 52 enfoca a la figura del pintor y su mirada *(quince minutos […] que ve Claudio Monet desde una barca).* Los últimos rayos de sol tiñen el paisaje de una luz especial *(Latir de claridades últimas).* El latido remite metonímicamente al corazón como centro y símbolo de la vida, suele relacionarse con el instante como fuente de vida (*cf.* «Entre irse y quedarse», *Latir del tiempo*). En *claridades* se manifiesta, como en el verso 8 *(columna diáfana),* el campo simbólico de la transparencia, aludiendo a la revelación mística.

53. *En el agua se abisma el cielo,*
54. *en sí misma se anega el agua,*
55. *el chopo es un disparo cárdeno:*
56. *este mundo no es sólido.*

El abismarse del cielo, el anegar paradójico del agua, la idea del disparo asociada a la forma del chopo cárdeno y la negación de la solidez del mundo ilustran la desaparición de las formas en el instante (*cf.* vv. 45-47).

57. *Entre ser y no ser la yerba titubea,*
58. *los elementos se aligeran,*
59. *los contornos se esfuman,*
60. *visos, reflejos, reverberaciones,*
61. *centellear de formas y presencias,*
62. *niebla de imágenes, eclipses,*
63. *esto que veo somos: espejeos.*

Como los demás detalles del cuadro, la hierba está sujeta a la transición de día a noche (*titubea* por la incipiente oscuridad); además, parece vacilar entre la existencia física y su imagen reflejada en el agua. En el nivel metafísico de la interpretación, en el instante intemporal las cosas se hallan entre los dos estados de ser y de no ser (*entre ser y no ser la yerba titubea; cf.* pasajes parecidos en «Intervalo», «Entre irse y quedarse», «Un despertar»).

La revelación mística de la irrealidad de las cosas se ilustra no solo por la vacilación entre *ser y no ser,* sino también por la pérdida de peso —*los elementos se aligeran* (*cf.* v. 43, *cuatro chopos sin peso*)— y por la gradual desaparición de las formas: *los contornos se esfuman, niebla de imágenes, eclipses*. También el campo semántico de las apariciones ópticas remite a la irrealidad del mundo, ya se ha ido desarrollando en lo precedente y se integra aquí por *visos, reflejos, reverberaciones, centellear, imágenes, eclipses, espejeos*. La percepción visual está determinada por la ilusión óptica *(esto que veo somos: espejeos).* En el nivel *concretista*, el poeta vuelve a referirse a los efectos de luz y el estilo borrado del cuadro impresionista.

«La casa de la mirada»

Roberto Antonio Sebastián Matta Echaurren (1911-2002) formó parte del grupo surrealista en torno a André Breton. Matta aportó una nueva dimensión a la pintura surrealista, transgrediendo el programa de la exploración de mundos oníricos. No transpone imágenes de sueños, sino que intenta construir otras nuevas e inexistentes, aunque mantienen cierta relación con la realidad percibida. En el breve texto en prosa *Vestíbulo,* redactado para el catálogo de la exposición de 1985 en el Centre Georges Pompidou, Octavio Paz comenta el arte del pintor chileno como sigue: «Matta introduce una

visión no-figurativa: sus cuadros no son transcripciones de realidades vistas o soñadas sino recreaciones de estados anímicos y espirituales. Lo no visto se hace visible o, más exactamente, *encarna*» (en las «Notas» a *Árbol adentro, OC,* 12: 685).

Esa «visión no-figurativa» presupone una introspección del propio ser, una investigación de diferentes estados emocionales y de conciencia y subconciencia que favorecen el proceso de abstracción en la expresión artística. Podemos considerar el arte de Matta como especulativo más que psicológico, representa una vertiente metafísica y esotérica del pensamiento surrealista. Matta formuló una tesis (rechazada por Breton) acerca de las exploraciones, transformaciones y reconstrucciones del mundo interior y exterior por medio de la pintura, las llamadas *morfologías psicológicas:*

> Toute forme est le graphique résultant de l'adaptation des énergies internes en mouvement aux obstacles créés par le milieu. La morphologie des tourbillons, des croissances osmotiques, des précipités périodiques indique le graphique des rencontres des corps non mélangeables: ainsi les taches d'huile de voitures dans les rues humides, la disposition de deux couleurs ripolin. Le temps serait pour nous un milieu comparable à une eau gélatineuse acceptant rythmiquement les transformations qui s'opèrent avec des vitesses plus ou moins grandes. L'œil est réglé seulement sur une certaine vitesse. Psycologiquement [sic], une morphologie des images optiques ne concerne que les sections des coupes théoriques faites à un instant de l'âge morphologique de l'objet. J'appelle morphologie psycologique [sic] le graphique des transformations dans l'absorption et l'émission des énergies dans l'objet depuis son aspect inicial [sic] jusqu'à sa forme finale dans le milieu géodesique psycologique. […] L'image optique n'est qu'une coupe teorique [sic] dans la chute morphologique de l'obget [sic]. L'image est retenue pour calmer l'inquiétude on ne conserve qu'une des formes posibles [sic] de l'objet. La réalité est la suite des convulsions explosives qui se modèlent dans un milieu pulsatile et rotative soumis à des rythmes. L'œil agent de la mémoire est un moyen de simplifier (*Morphologie psychologique,* en Matta, 1985: 30-31).

Roberto Matta inventa imágenes de universos fantásticos. A finales de su periodo de Nueva York aparecen mundos poblados de misteriosas figuras geomorfas y biomorfas que recuerdan minerales, plantas, animales, figuras humanas descompuestas en extrañas formas mecánicas y orgánicas. Un gra-

do más alto de abstracción se manifiesta en los cuadros con líneas y figuras geométricas. Parece que Matta desmiembra y reconstruye el espacio, partiéndolo en planos señalados por líneas y placas como si lo estuviera cortando en trozos. En otras obras, los objetos flotan y fluyen en espacios profundos e indefinibles, insinuando un impetuoso movimiento giratorio.

Un rasgo típico de la obra de Matta es el fuerte dinamismo y la expresión explosiva. El artista se propone revelar el dinamismo de la presupuesta «morfología psicológica» en contraste con la morfología aparente e inmóvil de las cosas. Así, el espacio representado es un espacio dinámico que fluye, se descompone, se distorsiona. El estilo varía de formas bien precisas y mecánicas a otras más vagas o diluidas. Aunque las composiciones suelen estar realizadas en colores intensos, veremos en el comentario del texto que la transparencia es a la vez un estilo, un motivo y un tema central de la pintura de Matta. Los efectos de luz desempeñan un papel particular en su construcción de espacios.

En «La casa de la mirada» abundan las referencias ecfrásticas. Hay reminiscencias de ciertas técnicas, aparecen formas y figuras típicas, el poeta remite al *modus* erótico, al humorismo y a la polisemia de la obra mattiana. Aparte de estas referencias concretas, el poema se mueve en un plano más general. Se trata probablemente del texto *ecfrástico* que más se aleja de su objeto contemplado, largos pasajes ya no son intermediales ni ecfrásticos en un sentido estricto, sino asociativos y reflexivos.

El poema se divide en seis estrofas y está compuesto de líneas poéticas con sangría, sin metro fijo ni rima. Cierra la colección de *Visto y dicho* y la enmarca comunicando con el poema primero de la sección, «Fábula de Joan Miró», parecido tanto en contenido como en estructura. Llama la atención que muchos poemas largos de Octavio Paz a primera vista parecen poco coherentes. Aquí, la *écfrasis* poética refleja el carácter a la vez complejo e irracional del concepto de las «morfologías psicológicas» de Roberto Matta. Describe la creación artística como momento de enlace con lo 'otro' y como invención de realidades en continua transformación. El tema de la comunicación con la propia otredad está arraigado en la concepción artística del pintor chileno, ilustrada por varios enunciados programáticos citados en el poema. Haciendo hincapié en el interés de Roberto Matta por la arquitectura, la alegoría de la *casa de la mirada* remite al aspecto construido de los espacios de su pintura.

Ya los primeros versos proclaman el ensimismamiento (un metafórico viaje nocturno por fantásticos espacios interiores) como imprescindible para la creación de mundos surreales. El propósito de Roberto Matta es representar el mundo según lo produce en lo íntimo de su ser, según las «morfologías psicológicas». Con la presente *écfrasis,* Octavio Paz, a su vez, se propone recorrer esa vía de creación; concibe «La casa de la mirada» como «una exploración (¿una peregrinación?) por esa geología, geografía y astronomía anímicas que son el espacio imantado de su pintura» (*OC,* 12: 687).

Conducido por una alegórica corriente de luz y de latidos, el pintor (el tú lírico) se mueve en un universo dinámico que parece existir en el interior de su cuerpo. Allí se da una particular facultad perceptiva, una alegórica mirada íntima. Al ritmo de los latidos, el dinamismo del mundo interior adquiere cada vez más intensidad, las formas se hallan en continua transformación. Se entretejen las *isotopías* de la luz y del agua, símbolos de la visión sublime. Para ilustrar el adentramiento psicológico se desarrolla un campo semántico del centro.

El centro interior, la alegórica *casa de la mirada,* ofrece un punto de vista ácrono y revela las «morfologías psicológicas» de las cosas. El espacio aparece fluyente y amorfo, se efectúa un proceso de abstracción. Partiendo de un estado de *tabula rasa* y aparente asemantismo, el pintor recrea el espacio. Según la lectura de Enrique López Sánchez, «[l]a casa de la mirada es el espacio interior del creador, un receptáculo de las ideas, el centro de la mirada que puede recibir y contemplar ideas en forma de imágenes» (2006: 330).

La creación presupone el profundo conocimiento tanto de las dimensiones interiores (la psiquis) como del mundo exterior, pues afuera es adentro: una serie de imágenes ilustra que la dicotomía de exterior e interior se va relativizando, micro- y macrocosmos coinciden en la cosmovisión subjetivista y constructivista. Todas las fuerzas del universo están conectadas, el mundo —según lo percibe el artista chileno— se constituye de correspondencias. El papel del hombre, ilustrado por el símbolo del espejo, es el de mediador y de enlace: por medio de las artes puede reflejar las analogías y crear otras nuevas. Tiene una posición intermediaria entre sujeto y objeto, mundo interno y externo, macro- y microcosmos.

El final del poema, muy enfático, versa sobre la actitud ideal que deberíamos asumir para acercarnos a las morfologías psicológicas y agudizar

nuestros sentidos para la percepción propuesta por Roberto Matta. El último verso, que a la vez cierra la sección de *Visto y dicho,* equipara poeta y pintor.

1. *Caminas adentro de ti mismo y el tenue reflejo serpeante que te conduce*
2. *no es la última mirada de tus ojos al cerrarse ni es el sol tímido golpeando tus párpados:*
3. *es un arroyo secreto, no de agua sino de latidos: llamadas, respuestas, llamadas,*
4. *hilo de claridades entre las altas yerbas y las bestias agazapadas de la conciencia a obscuras.*
5. *Sigues el rumor de tu sangre por el país desconocido que inventan tus ojos*
6. *y subes por una escalera de vidrio y agua hasta una terraza.*

En los primeros versos, la actitud del tú lírico (Roberto Matta) durante su viaje interior —nocturno y asociado a un sueño— es claramente pasiva *(el tenue reflejo […] te conduce).* La percepción del propio espacio paraconsciente compagina con el aspecto freudiano del programa surrealista. Sin embargo, el concepto de las «morfologías psicológicas» de Matta sobrepasa el mundo onírico: el artista no solo va al encuentro de imágenes interiores, sino que, a lo largo del texto, se va subrayando su papel más activo en la creación de nuevos universos, *cf.* v. 5: *el país desconocido que inventan tus ojos*. Los ojos del artista no aparecen como órganos de percepción, sino como órganos creadores.

A la vez, se subraya que los ojos del pintor están cerrados, colocando esta información al inicio de la estrofa primera (v. 2) y repitiéndola al final (v. 12, *has cerrado los ojos*): el poema versa sobre la mirada de los alegóricos ojos interiores del artista, sobre la percepción de y la comunicación con el mundo interior —véase la cita que cierra la estrofa, *El corazón es un ojo* (título de un ensayo de Matta publicado en Ferrari, 1981, y de una exposición del mismo título realizada en 1979)—. El misterioso *reflejo serpeante,* que conduce al artista en su viaje íntimo y se codifica también como *secreto arroyo de latidos, rumor de sangre* e *hilo de claridades,* es una luz interior, un producto psíquico que no llega de fuera como los rayos del sol (v. 2). El verso 3 declara la índole enigmática, *secreta* de ese *arroyo* de luz y de latidos (el interés hermético y alquímico del pintor queda más explícito en v. 40); seguirlo promete descubrir el *país desconocido* de la subconciencia.

La inspiración como actante personificado *(el tenue reflejo […] te conduce)* subraya la aparente pasividad del artista, conducido por impulsos que parecen llegar de las capas profundas e incontroladas de su ser. Se presenta así una escisión de la persona en una parte consciente y otra parte subconsciente: la segunda conduce a la primera, el tema de la otredad así introducido queda más explícito a partir del verso 12: *entras y sales de ti mismo a ti mismo por un puente de latidos*. Una serie de metáforas ilustra la peregrinación interior como situación comunicativa, como un intercambio de informaciones entre las 'dos orillas' de la conciencia y lo subconsciente, del yo y su otredad. La comunicación es establecida por el pulso (emite *llamadas* y *respuestas*) y por el *rumor* de la sangre; como canal de la comunicación aparecen las venas con el *arroyo* íntimo de la sangre —el *reflejo serpeante* que conduce al protagonista (v. 2)—.

También la cualidad luminosa del arroyo *(hilo de claridades)* subraya el intercambio informativo, contrastando con la metafórica oscuridad en el verso 4, *la conciencia a obscuras*. El contraste se establece en dos planos: la iluminación se opone a la oscuridad, la posición elevada de la *terraza* se opone al espacio de abajo donde crecen las *altas yerbas* y se encuentran las *bestias agazapadas* (*cf.* «Central Park», *adentro hay una bestia caída*). La ascensión por la *escalera de vidrio y agua* hasta la terraza es el momento culminante: el cambio de nivel en un sentido espacial simboliza un proceso iniciático, frágil como vidrio e impalpable como agua.

La paradójica *materia* de los *ecos* y *tintineos* (v. 7) de que está hecha la terraza codifica la comunicación como *multimedial.* Los *ecos* remiten a la idea de las *llamadas* y *respuestas* del pulso: salta a la vista que se repite el concepto del reflejo en varias formas (v. 11: *estás en el interior de los reflejos, estás en la casa de la mirada;* más abajo aparece el símbolo del espejo). Las citas de Giordano Bruno y Cornelio Agripa en el verso 40 sugieren asociar la marcada presencia de las *isotopías* del reflejo, de la luz y del flujo con el pensamiento neoplatónico y emanatista.

Podemos observar las siguientes transposiciones intermediales: durante su viaje íntimo, el tú lírico (Roberto Matta) choca con objetos de su pintura, como el *hilo,* la *escalera,* la *terraza* y, más abajo, el *cuadrilátero,* el *ring,* el *géiser,* el *tallo,* el *follaje* y el *árbol*. Otra referencia intermedial constituyen el flujo y el movimiento serpeante, que remiten a las típicas formas lisas y amorfas de los trabajos tempranos de Roberto Matta, la fluidez y encorvadura del

espacio según la teoría de las morfologías psicológicas. En 1942 produjo una serie de cuadros derramando los colores sobre la tela y extendiéndolos con un trapo. La programática transparencia de formas queda indicada en el verso 6 por *vidrio* y *agua;* véase más abajo el mito de los Grandes Transparentes (v. 40) y, como posible referencia intermedial, *Morphologie des cristaux* de 1976.

7. *Hecha de la misma materia impalpable de los ecos y los tintineos,*
8. *la terraza, suspendida en el aire, es un cuadrilátero de luz, un ring magnético*
9. *que se enrolla en sí mismo, se levanta, anda y se planta en el circo del ojo,*
10. *géiser lunar, tallo de vapor, follaje de chispas, gran árbol que se enciende y apaga y enciende:*
11. *estás en el interior de los reflejos, estás en la casa de la mirada,*
12. *has cerrado los ojos y entras y sales de ti mismo a ti mismo por un puente de latidos:*

EL CORAZÓN ES UN OJO.

El pasaje evoca la típica atmósfera diluida, el espacio vago de determinados cuadros de Matta en que los objetos representados parecen flotar. La terraza está *suspendida en el aire,* como *ring magnético* flota por repulsión hasta enrollarse en sí misma. Su movimiento giratorio termina con otra transfiguración: el *ring* cobra vida. Se levanta, anda y, atraído por el centro del espacio interior, se planta en el alegórico *ojo* íntimo del artista: «El corazón es un ojo», dice el título de un poema de Matta del año 1980 (*cf.* Zetterlund, 2007: 6). Aumenta la dinámica de la imaginación, la peregrinación interior aparece acelerada por la presentación asindética de la serie de transformaciones. En medio del *circo del ojo,* el *ring* enrollado va asumiendo formas verticales: primero un curvo *géiser lunar,* a continuación se convierte en un *tallo de vapor,* en un *árbol* con su *follaje de chispas*. En todo eso se reflejan figuras características de la pintura de Matta: el humo gris, los paisajes lunares, extrañas morfologías biológicas y formas mecánicas, cuya aparición y composición sirven aquí para ilustrar el crecimiento del «árbol adentro» como momento culminante de las transformaciones. Las formas verticales recuerdan las imágenes de la ascensión mística en «Cuatro chopos» y sugieren una asociación con el neoplatonismo, representado en el verso 40 por Agripa de Nettesheim y Giordano Bruno.

Salta a la vista la copresencia de luz y agua como símbolos de la revelación y de la creación: el *géiser lunar,* el *tallo de vapor,* transformados en *follaje de chispas* y un *árbol que se enciende y apaga y enciende,* como unas máquinas de fábrica (*cf. Verbe arbre,* 1984). En la imagen del árbol destellante, la pulsación funciona como indicio del centro alcanzado (*cf.* las *llamadas y respuestas y llamadas* del íntimo *arroyo de latidos,* v. 3). El protagonista está en el *árbol,* símbolo del centro y *axis mundi,* el punto más íntimo que origina mundos en pulsación, como el *puente de latidos* y el *corazón* del verso 12. Roberto Matta presenta una visión parecida en sus reflexiones sobre las morfologías psicológicas: «La réalité est la suite des convulsions explosives qui se modèlent dans un milieu pulsatile et rotative soumis à des rythmes» (Matta, 1985: 30). El espacio visible emana del «árbol adentro» en forma de reflejos, el artista está en la fuente de la emanación, en el *interior de los reflejos*.

13. *Estás en la casa de la mirada, los espejos han escondido todos sus espectros,*
14. *no hay nadie ni hay nada que ver, las cosas han abandonado sus cuerpos,*
15. *no son cosas, no son ideas: son disparos verdes, rojos, amarillos, azules,*
16. *enjambres que giran y giran, espirales de legiones desencarnadas,*
17. *torbellino de las formas que todavía no alcanzan su forma,*
18. *tu mirada es la hélice que impulsa y revuelve las muchedumbres incorpóreas,*

Visto desde el *interior de los reflejos* (v. 11), desde la *casa de la mirada,* el mundo se desmaterializa; lo indican los espejos que no lo reflejan habiendo *escondido todos sus espectros* (nótese la paronomasia en *espejo-espectro*). Los fantasmas representan la realidad objetiva, el mundo de las apariencias en contraste con la realidad más real de las morfologías psicológicas. La materia queda diluida, como si se invirtiera la cronología del tiempo hasta llegar a los inicios del universo: masas de seres *(enjambres, legiones, muchedumbre)* son tragadas como por un remolino, las formas *todavía no alcanzan su forma*.

Se desvanece toda representación concreta: el sujeto se desprende del mundo material y suspende las actividades reflexivas *(las cosas[…] no son cosas, no son ideas).* El estado mental así señalado favorece la creación de formas abstractas y de nuevas formas concretas. El proceso de abstracción es ilustrado por redefiniciones metafóricas de las *cosas:* se convierten en las características formas, colores y estilo de pincelada de la pintura de Roberto Matta (vv.

15-18). Octavio Paz observa acerca del *asemantismo* y la *autorreferencialidad* del arte abstracto que «a partir de Baudelaire la relación [entre objeto y representación] se rompe: colores y líneas cesan de servir a la representación y aspiran a significar por sí mismos. La pintura no teje una presencia: ella misma es presencia» (*Los privilegios de la vista I, OC,* 6: 45).

Formas y colores de la pintura mattiana se caracterizan por su aparición abrupta *(disparos)* y por el movimiento espiral *(giran, espirales, torbellinos, hélice, revuelve),* dos cualidades que en *Árbol adentro* suelen estar relacionadas con una experiencia sublime. Además, la metáfora de los *disparos* de color parece remitir a contrastes de luz o a la técnica de salpicar la pintura sobre la tela. El particular dinamismo manifiesto en las formas circulares y espirales, la mezcla de pintura en remolinos, es una característica del arte de Roberto Matta. A su amorfismo remiten los siguientes elementos de la *isotopía* de la desmaterialización: los pronombres indefinidos negativos *nadie, nada,* las cosas que *han abandonado sus cuerpos,* las *legiones desencarnadas,* las *formas* sin *forma,* las *muchedumbres incorpóreas*. Lo que los espejos reflejan *no son cosas, no son ideas,* sino formas y colores. Con la imagen de las *espirales de legiones desencarnadas* el poeta alude a las figuras mecánicas y belicosas frecuentes en la pintura mattiana.

19. *tu mirada es la idea fija que taladra el tiempo, la estatua inmóvil en la plaza del insomnio,*
20. *tu mirada teje y desteje los hilos de la trama del espacio,*
21. *tu mirada frota una idea contra otra y enciende una lámpara en la iglesia de tu cráneo,*
22. *pasaje de la enunciación a la anunciación, de la concepción a la asunción,*
23. *el ojo es una mano, la mano tiene cinco ojos, la mirada tiene dos manos,*
24. *estamos en la casa de la mirada y no hay nada que ver, hay que poblar otra vez la casa del ojo,*
25. *hay que poblar el mundo con ojos, hay que ser fieles a la vista, hay que*
CREAR PARA VER.

El verso 18 *(tu mirada es la hélice que […])* encabeza cuatro versos anafóricos que describen el proceso creativo, la introspección emerge como actividad creadora: *el ojo es una mano* (v. 23), la mirada interior del tú lírico *impulsa, revuelve, taladra, teje, desteje, frota, enciende.* Contrariamente

a la abstracción precedente (v. 15), la creación parte de una *idea* (v. 19). Respecto a semántica y *asemantismo,* Roberto Matta observa: «Si tout bruit contient déjà un sens, l'automatisme est la méthode pour tirer de l'ordre de chaque situation de désordre, et non création de désordre (mon conflit avec l'expressionisme abstrait). On dérègle le sens, mais toujours pour avoir le sens» (*apud* Jean-Philippe Domecq, *Ni peintre ni poète ni philosophe ni Matta,* en Matta, 1985: 77).

La metáfora del espacio como tejido es conocida desde la Antigüedad; para Filón de Alejandría nuestro mundo es «el hermoso tejido de Dios» (Lurker, 1991, *s. v. Spinnen*), es el velo de Maya en la mitología india, el mundo de las apariencias que emana del *brahman* como el hilo de una araña (Bellinger, 1996, *s. v. Brahman*). En una serie de cuadros (a partir de 1942) el pintor cubre sus figuras biomorfas con un sutil enrejado de líneas.

En la imagen de la mirada que *taladra el tiempo* y es como una *estatua inmóvil* en una plaza continúa el campo semántico del centro. La posición en el punto cardinal o eje del tiempo y del espacio abre nuevas dimensiones a la vista del pintor. La inmovilidad, la fijeza y la índole ideal de la mirada remiten a la realidad trascendental de las cosmovisiones parmenídica, heraclítea y platónica. El mundo temporal y material (*la plaza del insomnio,* sin reposo por el perpetuo ir y venir de las cosas) es así dominado por el pintor: *tu mirada teje y desteje los hilos de la trama del espacio*. La *plaza* comparte el simbolismo del *circo* y del *ring* (vv. 8-9) como espacios mágico-rituales, la *estatua* el del *géiser* y del *árbol en el circo del ojo* (vv. 9-10). Como lugar sagrado, la *iglesia* introduce un campo semántico del cristianismo proseguido en el verso 22 por términos del culto mariano.

En los versos 21-22, la inspiración se presenta como vía mística: la emisión artística *(enunciación)* pasa a ser *anunciación,* la *concepción* pasa a ser *asunción* (*cf.* también la precedente ascensión por una *escalera de vidrio y agua*).

La confusión de los sentidos de la vista y del tacto (v. 23) presenta el arte de Matta como una combinación de percepción y creación (véase también v. 5 y, en «Fábula de Joan Miró», la *mirada de siete manos*). Según Octavio Paz, los instrumentos de Roberto Matta son: «El ojo que hace, la mano que mira, la risa que perfora y, en fin, la fantasía que combina a la mano y al ojo, al humor y a la imagen» (*OC,* 12: 686).

Los versos 24 y 25 están dedicados al subtema de la recepción; lo podemos deducir del cambio de la segunda persona singular por la primera persona plural *(estamos en la casa de la mirada)*. Los espectadores deben dirigirse a su propio centro interior y descubrir su propio ojo íntimo, los cuadros no representan objetos concretos o hechos consumados: nos enseñan el camino hacia adentro, allí debemos 'poblar' nuestra *casa de la mirada*. El yo lírico propone a los lectores un cambio de perspectiva: nos invita a reconstruir el mundo externo según nuestras categorías interiores, ser fieles a la propia vista subjetiva. La recepción es una recreación: *no hay nada que ver, hay que poblar otra vez la casa del ojo […] hay que* CREAR PARA VER.

26. *La idea fija taladra cada minuto, el pensamiento teje y desteje la trama,*
27. *vas y vienes entre el infinito de afuera y tu propio infinito,*
28. *eres un hilo de la trama y un latido del minuto, el ojo que taladra y el ojo tejedor,*
29. *al entrar en ti mismo no sales del mundo, hay ríos y volcanes en tu cuerpo, planetas y hormigas,*
30. *en tu sangre navegan imperios, turbinas, bibliotecas, jardines,*
31. *también hay animales, plantas, seres de otros mundos, las galaxias circulan en tus neuronas,*
32. *al entrar en ti mismo entras en este mundo y en los otros mundos,*
33. *entras en lo que vio el astrónomo en su telescopio, el matemático en sus ecuaciones:*
34. *el desorden y la simetría, el accidente y las rimas, las duplicaciones y las mutaciones,*
35. *el mal de San Vito del átomo y sus partículas, las células reincidentes, las inscripciones estelares.*

El poeta hace hincapié en los conceptos de *idea* y *pensamiento* (v. 26): considera el arte de Roberto Matta como reflexivo y construido. Retoma el tema de los versos 19-20: la penetración del tiempo y del espacio que equivale a una entrada en el infinito temporal y espacial. Como en el verso 11 *(estás en el interior de los reflejos),* la posición íntima posibilita la dominación de las apariencias: como si el artista pudiera convertirse en una entidad mínima, en un elemento básico del mundo objetivo *(eres un hilo de la trama y un latido del minuto),* su mirada recompone *(taladra, teje)* tiempo y espacio.

Las obras de Roberto Matta mantienen cierta relación con la realidad objetiva, puede haber *ríos, volcanes* —en 1940-1941 Matta trabajó en México; según Octavio Paz, un período del «reencuentro» del pintor «con el sol, los volcanes y los temblores de tierra» (*OC,* 12: 684)—, *planetas, hormigas, imperios, turbinas, bibliotecas, jardines,* etc. Pero figuran también *animales, plantas, seres* de otros mundos posibles, *galaxias* ajenas, etc.: la evocación de mundos extraterrestres es un rasgo típico de la obra mattiana [*cf. Galaxies (mysticism of Infinity),* 1942-1943].

La dicotomía de mundo exterior y mundo interior se va relativizando (*las galaxias circulan en tus neuronas,* v. 31), se confunden micro- y macrocosmos (v. 35). Romy Golan señala que en 1941 Matta intentó reproducir en una serie de cuadros la equivalencia entre microcosmos y macrocosmos formulada por Paracelso (*Matta, Duchamp et le mythe: un nouveau paradigme pour la dernière phase du surréalisme,* en Matta, 1985: 37-51, espec. 38). La introspección se declara como permanencia en el mundo exterior, subrayándose con esto la aparente posición subjetivista del pintor: *al entrar en ti mismo no sales del mundo*. En el verso 32 se repite la idea de la multiplicidad y correspondencia de realidades exteriores e interiores: *entras en este y en los otros mundos* (como posible referencia *cf. World within a world,* 1972).

La serie de términos técnicos de los campos de la medicina, astronomía, matemática, física nuclear y biología remite al conocido interés de Matta por las ciencias naturales: el arte de Matta se propone analizar la realidad. El verso 34 presenta dicotomías universales que se reflejan en los mundos creados del artista: caos y orden, convergencia y divergencia. Las cualidades de desorden y divergencia reaparecen en el verso 35 en las metáforas del *mal de San Vito del átomo y sus partículas* y de *las células reincidentes* (*cf. Les Puissances du désordre,* 1964-1965, que tematiza la ejecución de Julián Grimau García).

36. *Afuera es adentro, caminamos por donde nunca hemos estado,*
37. *el lugar del encuentro entre esto y aquello está aquí mismo y ahora,*
38. *somos la intersección, la X, el aspa maravillosa que nos multiplica y nos interroga,*
39. *el aspa que al girar dibuja el cero, ideograma del mundo y de cada uno de nosotros.*
40. *Como el cuerpo astral de Bruno y Cornelio Agripa, como los* grandes transparentes *de André Breton,*

41. *vehículos de materia sutil, cables entre éste y aquel lado,*
42. *los hombres somos la bisagra entre el aquí y el allá, el signo doble y uno,* ∨ *y* ∧*,*
43. *pirámides superpuestas unidas en un ángulo para formar la X de la Cruz,*

En el hombre, *esto* y *aquello,* micro- y macrocosmos, lo exterior y lo interior, lo objetivo y lo subjetivo coinciden. La convergencia de los tiempos y de los espacios radica en el sujeto *(aquí mismo y ahora, somos la intersección),* el sujeto consitituye un enlace del mundo dinámico con el inmutable centro original del cosmos. A la idea del centro se asocian tanto la equis como el cero.

En el signo de *x* se unen la *v* y su inversión, como dos *pirámides* que, superpuestas, forman una *Cruz,* símbolos religiosos que representan el contacto con el más allá. Considerado por el poeta como signo *doble* y a la vez *uno,* la *x* evoca las dialécticas de dualismo y monismo, del Uno y lo múltiple, de la *coincidentia oppositorum.*

En los sistemas de coordenadas, la intersección de los ejes marca el punto cero. La equis, el aspa, *nos multiplica y nos interroga:* es el signo de la multiplicación, en el álgebra la *x* representa la incógnita; nótese la alusión a la obra mattiana *La x del espacio,* de 1960. Según Chevalier / Gheerbrant (1996, *s. v. croix*), la cruz es el símbolo más universal de todos: es el intermediario por excelencia, junta cielo y tierra, los tiempos y los espacios. La cruz y la equis indican la posición del hombre en el mundo o representan la totalidad del cosmos (en el simbolismo chino, indio, africano, nahua, cristiano, etc.), como el número cero, que, por su forma de círculo, es un *ideograma del mundo y de cada uno de nosotros*. Como fuente principal de esta imagen poética, Petronella Zetterlund considera el pensamiento náhuatl, donde el signo quincunce simboliza «entre otras cosas la ley del centro, el movimiento, el corazón y el fuego» y, a veces, es representado dentro de un círculo (2007: 9).

Como el *cuerpo astral* de las ánimas en el neoplatonismo y ocultismo, y como los *grandes transparentes* en el surrealismo, nos posicionamos *entre el aquí y el allá,* desempeñando un papel parecido al de *vehículos, cables* o *bisagras*. El cuerpo astral de las ánimas es un metaorganismo de materia sutil, designa la parte trascendental de nuestro ser, que, según la creencia neoplatónica, se manifiesta sobre todo después de la muerte. Como representantes de esta creencia, el poeta menciona a Giordano Bruno y a Enrique Cornelio,

llamado Agripa de Nettesheim. El arte surrealista se inspira en el mundo de la magia y del ocultismo (*cf.* «Esto y esto y esto»).

En el año 1942 André Breton publica sus *Prolégomènes pour un troisième Manifeste du surréalisme ou non*. La sección final se titula «Les Grands Transparents» (Breton, 1962: 350-351) y proclama la posible existencia de seres invisibles, creando así un mito que pone en duda nuestra cosmovisión antropocéntrica y logocéntrica: «L'homme n'est peut-être pas le centre, le point de mire de l'univers. On peut se laisser aller à croire qu'il existe au-dessus de lui, dans l'échelle animale, des êtres dont le comportement lui est aussi étranger que le sien peut l'être à l'éphémère ou à la baleine. […] Il n'est pas douteux que le plus grand champ spéculatif s'offre à cette idée, bien qu'elle tende à placer l'homme dans les modestes conditions d'interprétation de son propre univers où l'enfant se plaît à concevoir une fourmi du dessous quand il vient de donner un coup de pied dans la fourmilière. […] Un mythe nouveau? Ces êtres, faut-il les convaincre qu'ils procèdent du mirage ou leur donner l'occasion de se découvrir?».

Las páginas dedicadas a los *grandes transparentes* fueron ilustradas por Roberto Matta con un dibujo a lápiz (*cf.* «Les Grands Transparents», 1942). Más tarde Matta afirmaría que fue él mismo quien originó el mito de los *grandes transparentes* y que colaboró en el texto de Breton. En todo caso, las morfologías psicológicas contribuían a la concepción de los *Grands Transparents*. Ya unos meses antes de la publicación de los *Prolégomènes,* Matta estaba trabajando en una serie de dibujos y óleos con formas diáfanas. En el texto bretoniano *Arcane 17,* ilustrado por Roberto Matta, queda otra vez explícita la aspiracion surrealista a la transparencia. Breton declara que «la grande ennemie de l'homme, c'est l'opacité. Cette opacité est en dehors de lui et elle est surtout en lui, où l'entretiennent les opinions conventionnelles et toutes sortes de défenses suspectes» (1971: 36).

44. *cielo y tierra, aire y agua, llanura y monte, lago y volcán, hombre y mujer,*
45. *el mapa del cielo se refleja en el espejo de la música,*
46. *donde el ojo se anula nacen mundos:*
47. *LA PINTURA TIENE UN PIE EN LA ARQUITECTURA Y OTRO EN EL SUEÑO.*

En el arte de Matta se corresponden los contrarios. Pintura, música, arquitectura funcionan como intermediarios, como un *espejo* capaz de reflejar lo 'otro': en una paradoja sinestésica, el poeta propone el medio de la música para contemplar el *mapa del cielo,* o bien, la índole de la otra orilla, una alusión a la música pitagórica de las esferas. El paso del medio visual a la música subraya el desprendimiento del sujeto del mundo externo con sus apariencias visibles, la visión sublime se da exclusivamente con los ojos cerrados: *el ojo se anula,* la mirada se vacía, imagen que remite al simbolismo del número cero (v. 39). La metáfora del *mapa del cielo* podría aludir a los enrejados y los círculos geodésicos de una serie de cuadros mattianos (*cf.,* por ej., *Morphologie des cristaux,* 1976).

El verso 47 reproduce un enunciado de Matta y remite a la construcción de formas *(la arquitectura)* y el estado mental favorable *(el sueño)* como dos aspectos principales de la creación artística. El sueño como estado creativo propuesto por los surrealistas aparece también en «Esto y esto y esto»: *El surrealismo ha sido la llama ebria que guía los pasos del sonámbulo*. Sin embargo, hemos visto que *Morphologie psychologique* es el primer texto surrealista que se aventura a entrar en un territorio más allá de los sueños (*cf.* Gordon Onslow Ford en Matta, 1985: 31).

La alegoría central del poema es la casa; el constructivismo radical, uno de sus temas. Matta estudió arquitectura en la Universidad Católica de Santiago y trabajó como arquitecto antes de descubrir su vocación de pintor. En *Vestíbulo* el poeta observa que «para Matta la pintura […] es temblor, *arquitectura de tiempo:* un edificio hecho de líneas, formas y colores en movimiento. El espacio se echa a andar» (*OC,* 12: 684).

48. La tierra es un hombre*, dijiste, pero el hombre no es la tierra,*
49. *el hombre no es este mundo ni los otros mundos que hay en este mundo y en los otros,*
50. *el hombre es el momento en que la tierra duda de ser tierra y el mundo de ser mundo,*
51. *el hombre es la boca que empaña el espejo de las semejanzas y las analogías,*
52. *el animal que sabe decir* no *y así inventa nuevas semejanzas y dice* sí,
53. *el equilibrista vendado que baila sobre la cuerda floja de una sonrisa,*
54. *el espejo universal que refleja otro mundo al repetir a éste, el que transfigura lo que copia,*
55. *el hombre no es el que es, célula o dios, sino el que está siempre más allá.*

Partiendo del título de un cuadro y de la primera exposición importante de Matta (*The Earth is a Man,* Nueva York, 1942), en una serie de versos anafóricos el poeta define la relación entre el hombre y el mundo, un tema central del arte de Matta. La *écfrasis* descriptiva cede el paso a la reflexión, a una extensa interpretación de la idea expresa en el título citado: *el hombre no es la tierra,* es decir, el hombre no es el espejo del mundo. El hombre crea sus propias realidades, toda existencia resulta relativa: *el hombre es el momento en que la tierra duda de ser tierra*. Puesto que también la existencia del hombre es relativa, el hablante lírico niega el concepto de identidad: *el hombre no es el que es*. El hombre dispone de la 'otredad', *está siempre más allá* de su identidad.

El énfasis en la invención de nuevos mundos subraya el punto de vista subjetivista y constructivista del hablante y del tú líricos. El hombre *transfigura lo que copia,* es capaz de modelar la realidad (*sabe decir* no *y así inventa nuevas semejanzas*), de dirigir e independizar la percepción *(empañar el espejo).* Según Dominique Bozo en *L'échiquier de Matta,* si ser pintor significa traducir la realidad, es decir, al mundo, los seres y las cosas que nos rodean, Matta no es pintor. Su arte es otra cosa (*cf.* Dominique Bozo en Matta, 1985: 4). La visión del poder creativo como transfiguración del mundo (vv. 51-54) se expresa también en «Fábula de Joan Miró», donde el arte de Miró se metaforiza como *gran exclamación con que todos los días comienza el mundo*.

La alegoría del equilibrista señala la índole precaria de la creación artística (*cf.* el paso por el filo del cuchillo en «La vista, el tacto»). La sonrisa, asociada visualmente con una cuerda floja, remite al refinado humorismo del arte de Matta.

56. *Nuestras pasiones no son los ayuntamientos de las substancias ciegas*
57. *pero los combates y los abrazos de los elementos riman con nuestros deseos y apetitos,*
58. *pintar es buscar la rima secreta, dibujar el eco, pintar el eslabón:*
59. El Vértigo de Eros *es el vahído de la rosa al mecerse sobre el osario,*
60. *la aparición de la aleta del pez al caer la noche en el mar es el centelleo de la idea,*
61. *tú has pintado al amor tras una cortina de agua llameante*
62. *PARA CUBRIR LA TIERRA CON UN NUEVO ROCÍO.*

Partiendo de la equiparación del hombre y los elementos, el poeta desarrolla la idea de una correspondencia holográfica o panteísta entre las cosas, conforme a la convicción de Matta de que todas las fuerzas del universo están conectadas. *Nuestras pasiones no son los ayuntamientos de las substancias ciegas* (*cf.* arriba, *el hombre no es la tierra*), pero compartimos un lenguaje enigmático entre todos y con el mundo. Esa comunicación se establece por medio de la poesía, la música y la pintura *(buscar la rima secreta, dibujar el eco, pintar el eslabón).*

Nosotros damos un sentido a las cosas, el hablante lírico interpreta la interacción de los elementos en los términos de nuestro mundo afectivo, como *combates* y *abrazos*. Contrariamente al hombre en su alegórica *casa de la mirada,* las substancias, *ciegas,* no perciben ni controlan ni interpretan sus ayuntamientos y el dinamismo del cosmos. Con la *isotopía* de la interacción y unión en *pasiones, ayuntamientos, combates, abrazos, deseos, apetitos* el poeta transmite además el *modus* erótico de la pintura de Roberto Matta. En *Vestíbulo* Octavio Paz explica que «el mundo interior que revela Matta también es el exterior. Nupcias de la pasión y la cosmogonía, de la física moderna y el erotismo. Un mundo espiritualmente más cerca de Giordano Bruno que de Freud. Naturalmente un Bruno del siglo xx que tuviese noticias de Einstein y Poincaré. […] Para Matta la revolución y el amor, los cataclismos sociales y las explosiones de la galaxia, son parte de la misma realidad y, en un sentido profundo, *riman*» (*OC,* 12: 684).

En los versos 59-62 el poeta menciona dos cuadros de Matta: *Le Vertige d'Éros* y *Cover the Earth with a New Dew*. Cada uno representa una correspondencia, una asociación, unas «rimas secretas»: son polisémicos, muestran mundos paralelos. Un rasgo característico de la obra mattiana es el doble sentido de muchos títulos (*cf. Le Vertige d'Eros / Le Vert Tige des roses,* 1944); en las polisemias se refleja la temática de la metamorfosis y de la visión subjetiva.

En *Le Vertige d'Éros / Le Vert Tige des roses,* el movimiento circular, los remolinos insinuados por las líneas que representan el vértigo de la experiencia erótica, son considerados por el hablante lírico como *el vahído de la rosa al mecerse sobre el osario*. La rosa, un motivo frecuente en la pintura de Matta, suele estar relacionada con el amor, pero también con la transitoriedad. En una imagen parecida a la del paseo al borde del despeñadero en «Proema», la rosa se mece sobre el osario, al borde de la muerte, evocándose así la dialéctica de ερωζ -

θανατοζ. En el cuadro aparecen figuras de varias formas y colores flotando y girando sobre una superficie acuosa y sobre barras ocres que podrían asociarse a un montón de huesos (el *osario*). Posiblemente el verso 60 remite a un detalle de *Le Vertige d'Éros* —una figura en color ocre que recuerda una aleta—.

Roberto Matta: *Le vertige d'Éros*, 1944. Óleo sobre tela. 195,6 x 251,5 cm. Museum of Modern Art (MoMA), New York. Imagen digital: © (2015) The Museum of Modern Art / Scala, Firenze. © Bildrecht, Wien 2014.

En el caso de *Cover the Earth with a New Dew,* la metáfora de la cortina de agua llameante ilustra el estilo cromático del cuadro y nos presenta el tema de la reconciliación de los contrarios, tal vez remitiendo al agua quemada *(atl tlachinolli),* la fuerza creadora en la mitología nahua. Al erotismo, pero también al acto de la creación artística, se refiere el simbolismo de la fecundación manifiesto en el título.

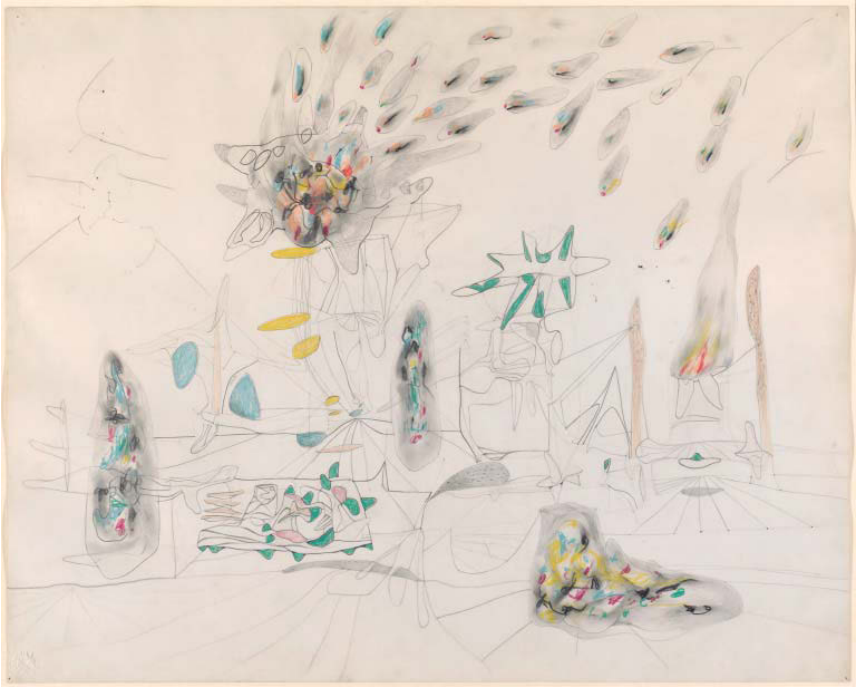
63. *En el espejo de la música las constelaciones se miran antes de disiparse,*
64. *el espejo se abisma en sí mismo anegado de claridad hasta anularse en un reflejo,*
65. *los espacios fluyen y se despeñan bajo la mirada del tiempo petrificado,*
66. *las presencias son llamas, las llamas son tigres, los tigres se han vuelto olas,*
67. *cascada de transfiguraciones, cascada de repeticiones, trampas del tiempo:*

Reaparece el motivo del espejo (*cf.* v. 54, *el hombre es […] el espejo universal que refleja otro mundo al repetir a éste*). La comunicación entre las realidades, facilitada por el arte (véase la metáfora sinestésica del *espejo de la música*), se presenta como experiencia del instante intemporal, como transfiguración y anulación del espacio *(disiparse, se abisma, anegado, anularse, los espacios fluyen y se despeñan).* En el *tiempo petrificado,* el tiempo en paro o bien la intemporalidad, *se despeñan* el espacio y sus apariencias. Cuando se para el tiempo, las *presencias* se evidencian como *trampas del tiempo:* las apariencias son inestables, por ende carecen de realidad. La anegación de *claridad* exuberante remite a la visión del artista que penetra en el centro, la fuente de las apariencias visibles por la emanación de luz (*cf.* el comentario a v. 11, *estás en el interior de los reflejos*). En el mundo poético paciano, esta visión suele implicar la entrada en el instante intemporal (el *tiempo petrificado*). En tales condiciones nacen las creaciones artísticas: las *transfiguraciones,* las *repeticiones*.

La paradójica *mirada* de las *constelaciones* y del *tiempo* de los mundos construidos por Matta, como la imagen de los *combates* y los *abrazos de los elementos* del verso 57, parece basarse en la comparación y convergencia de sujeto y objeto (*cf.* v. 48, *la tierra es un hombre*), subrayando otra vez la índole subjetiva del mundo. Además, la posición de cara a cara ilustra una disociación de las constelaciones y su imagen reflejada, de tiempo y espacio: *el espejo se abisma en sí mismo […] hasta anularse en un reflejo; los espacios se despeñan bajo la mirada del tiempo*.

Desde la perspectiva de la *écfrasis,* semejante animación de las esferas subraya la vivacidad y el dinamismo de su representación. Aparte de transmitir mensajes metafísicos, con los versos en cuestión el poeta describe las esferas representadas por la pintura de Roberto Matta, como lo hace también en *Vestíbulo:* «el espacio de Matta es un espacio en movimiento, en continua bifurcación y recomposición. Espacio que fluye, plural. Espacio que posee las propiedades del tiempo: transcurrir y dividirse en unidades discretas sin ja-

más interrumpirse. […] espacio que, vuelto tiempo, camina, gira, se disgrega y se reúne consigo mismo» (*OC,* 12: 686-687). La lectura intermedial del pasaje revela varias referencias: las formas fluyentes de la pintura de Matta (v. 65), las placas transparentes y superficies líquidas (*espejo,* vv. 63-64), la idea de la anegación (v. 64). También las *constelaciones* son un motivo frecuente en el arte mattiano [*cf. Galaxies (mysticism of Infinity),* 1942-1943], así como las figuras que corresponden a las *llamas,* los *tigres,* las *olas,* la *cascada* del poema (*cf.,* por ej., *Sans titre,* 1942, o *Paysage flammifère,* 1940).



Roberto Matta: *Paysage flammifère*, 1940. Clarión y lápiz sobre papel. 45,8 x 57,1 cm. The Sidney and Harriet Janis Collection, Museum of Modern Art (MoMA), New York. Imagen digital: © (2015) The Museum of Modern Art / Scala, Firenze. © Bildrecht, Wien 2014.

68. *hay que darle su ración de lumbre a la naturaleza hambrienta,*
69. *hay que agitar la sonaja de las rimas para engañar al tiempo y despertar al alma,*
70. *hay que plantar ojos en la plaza, hay que regar los parques con risa solar y lunar,*
71. *hay que aprender la tonada de Adán, el solo de la flauta del fémur,*
72. *hay que construir sobre este espacio inestable la casa de la mirada,*
73. *la casa de aire y de agua donde la música duerme, el fuego vela y pinta el poeta.*

El poema cierra con una exhortación, puesta de relieve por la repetición anafórica *(hay que […]).* El hablante nos invita a imitar a Roberto Matta y dominar tiempo y espacio por medio de las artes visuales *(lumbre),* auditivas *(sonaja)* y verbales *(rima),* utilizando a tal fin la luz de las apariencias *(darle su ración de lumbre a la naturaleza hambrienta)* y el ritmo *(agitar la sonaja de las rimas para engañar al tiempo).* Los recursos del arte, propuestos para eludir el ciclo del ir y venir de las cosas —la *naturaleza hambrienta* que consuma la vida— y para hacer —una posible reminiscencia del célebre verso inicial de las *Coplas* de Jorge Manrique— que el *alma* se despierte del sueño de la *maya,* se comparan con rituales religiosos. La *ración de lumbre* de la pintura se ofrece a la diosa-naturaleza como la ofrenda en una inmolación, el ruido de la sonaja que debe *despertar al alma* recuerda una invocación ritual. El ritmo es un concepto fundamental tanto en el pensamiento paciano como en el programa artístico de Roberto Matta, *cf. Morphologie psycologique* (en Matta, 1985: 30-31): «La réalité est la suite des convulsions explosives qui se modèlent dans un milieu pulsatile et rotative suomis à des rythmes. […] Une morphologie de cette ordre arrivera a être perçue lorsque l'œil et la concience réaliseront les graphique immédiat et impulcives que l'emotion convulsive de l'homme tracera dans un nouvel art. La perçeption de criosence et des accident des objet réalisé simultanément permetra de sentir la biologie psycologique de l'objet».

El hablante lírico nos invita a ver el mundo objetivo mediatizado por la percepción sublime, por el humorismo, por el regreso a nuestras raíces y por la comprensión de nuestra transitoriedad. Con este propósito retoma la alegoría del *ojo* interior (v. 12), que aquí asume la función de percibir el mundo externo: *hay que plantar ojos en la plaza*. La imagen de los *parques* regados *con*

risa solar y lunar remite al humorismo como actitud ideal frente al mundo objetivo. Podemos considerar el parque como metonimia de nuestro espacio vital, el sol y la luna, día y noche como metonimia del tiempo. La imagen implica el simbolismo de la fecundación ya visto en el verso 62 y, como una serie de imágenes precedentes, reúne los elementos de luz y agua. La interpretación *concretista* evoca el rumor de risa en un parque frecuentado. En *Vestíbulo* el poeta observa que «a Matta lo iluminan, alternativamente, los dos soles, el de la plaza y el de la celda» (*OC,* 12: 686), es decir, el mundo externo tiene tanto impacto sobre su pintura como el universo interior.

La imagen de la casa construida sobre un *espacio inestable* —el espacio de las transfiguraciones debidas al tiempo— parece remitir a la pintura como expresión estática, como fijación del instante, *cf.* también las imágenes de la *estatua inmóvil* y de la petrificación del tiempo en los versos 19 y 65. La paradójica (in)consistencia de la casa hecha de de *aire* y *agua* ilustra que la perspectiva sublime comprende tanto lo constante como lo inconstante: desde el punto de vista ácrono de la *casa de la mirada* podemos contemplar las fluyentes morfologías psicológicas del espacio.

En los últimos versos de «La casa de la mirada» predomina el medio de la música. La alegoría de la *tonada de Adán* remite a los inicios de la humanidad o a nuestra raíz primordial; el *solo de la flauta del fémur* en combinación con el osario del verso 59 evoca la temática de la muerte y del *ars moriendi*. La idea de aprender *la tonada de Adán* y a tocar *el solo de la flauta del fémur* parece ilustrar un proceso de asimilación y un cambio de actitud propuesto por el hablante lírico, equiparado a la adopción de un ritmo o la sintonización de una música.

En la casa de la mirada *la música duerme, el fuego vela y pinta el poeta*. Hemos visto que la música acompaña un momento inicial y otro final, como en los ritos de paso *(la tonada de Adán, el solo de la flauta del fémur).* El sueño de la música (v. 73) podría indicar que en la casa de la mirada se paran el tiempo y el ritmo de la vida. De manera análoga, el fuego *vela* pero no consuma, el tiempo no pasa (frente a la imagen de la *naturaleza hambrienta* de lumbre, v. 68). En la intemporalidad, la música y la poesía callan. Pero el medio visual de la pintura —según la famosa clasificación de Lessing— se basa en el instante: en la casa de la mirada *pinta el poeta*.

La figura del pintor-poeta remite claramente a la persona de Matta, quien también escribía poemas; Octavio Paz lo designó, además de *poeta,* como «[j]uglar, ingeniero, ilusionista, confuso, inspirado, tartamudo, elocuente, mago, prestidigitador, *clown,* clarividente, […], insurrecto, generoso» (*OC,* 12: 686). Dominique Bozo observa que «il y a un comportement de nature poétique chez Matta, dans sa vie comme dans ses écrits et son besoin de jouer avec le langage. L'importance qu'il donne aux titres, son goût du jeu de mots, sa pratique des néologismes est une part essentielle de son œuvre» (Bozo en Matta, 1985: 4).

UN SOL MÁS VIVO Y LA REFLEXIÓN POÉTICA SOBRE LA MUERTE

La brevedad y posición central de la colección *Un sol más vivo* —abarca seis poemas y constituye el eje del poemario— la ponen de relieve. En un principio concebida como parte final del poemario, el poeta optó finalmente por la posición central, posponiendo los poemas amorosos. «[S]u instinto vital aconsejó el cambio», supone Anthony Stanton (2009: 130).

Un sol más vivo es la parte más meditativa del poemario. Refleja, más que otras partes de la obra poética de Octavio Paz, la intensa preocupación ontológica del poeta, quien, al lado de los temas contiguos de tiempo, transitoriedad y otredad, enfoca el tema de la muerte. La meditación sobre y la preparación para la muerte, la cuestión ontológica de ser y no-ser, así como visiones de una salida del tiempo cronológico son los aspectos característicos del desarrollo temático de *Un sol más vivo*.

La meditación ontológica paciana refleja determinadas tradiciones filosóficas: occidentales y orientales, antiguas y modernas. Las páginas que siguen presentan algunos conceptos pertinentes que servirán para la interpretación de los poemas discutidos y para ilustrar la variedad de aspectos que conoce la reflexión paciana sobre la muerte. En la mayoría de los casos es favorable leer los textos en clave orientalista, podemos considerar *Un sol más vivo* como sección particularmente 'budista'.

Textualizaciones de la muerte

Una premisa de toda reflexión sobre la muerte en la obra paciana parece ser aquella pronunciada por Sören Kierkegaard sobre la inexplicabilidad de la muerte: «[s]u carácter inexplicable es el límite, y el sentido del enunciado sólo está en darle al pensamiento de la muerte fuerza retroactiva, en hacer de él algo impulsor en la vida» (Kierkegaard, 2010 [1843-1845]: 466). En varios pasajes de *Un sol más vivo* el poeta afirma su posición agnóstica (*Tal*

vez, tras esa puerta, / no hay otro lado; *Nunca sabemos / si entramos o salimos,* «Meditación»; *La misma vibración, el mismo instante / ya sin nombre, sin cara*, «Rememoración»; *morir es regresar / adonde no sabemos*, «Deprecación»); más explícitamente queda expresa en la prosa de *El laberinto de la soledad*: «[…] ¿Morir será dejar de ser y, definitivamente, estar? ¿Quizá la muerte sea la vida verdadera? ¿Quizá nacer sea morir y morir, nacer? Nada sabemos» (*OC,* 8: 179). Parece ser axiomático que la mente humana no puede imaginar su propia inexistencia. En palabras de Sigmund Freud, cada vez que intentamos imaginar nuestra muerte, nos damos cuenta de que en realidad la sobrevivimos como espectadores (*cf.* Edwards, 1972, *s. v. My Death*).

Ya en la época de Platón se figuraba la muerte como desprendimiento del alma, el 'filosofar justo' implicaba la meditación sobre y preparación para una muerte así concebida. La tradición estoica adoptó y propagó la concepción platónica de que filosofar significa aprender a morir, o bien, aprender a participar en lo eterno a través de la contemplación filosófica (*cf.* Edwards, 1972, *s. v. Death*); visión que más tarde se refleja en las *artes moriendi* cristianas, pero en la que se basan también las tradiciones místicas. La contemplación que es a la vez una comunión caracteriza la poesía paciana: convergen la metafísica y la mística.

El lenguaje poético conoce estrategias particulares para codificar conceptos abstractos como la muerte, en el fondo inefables. El procedimiento por simbolización y el uso de paradojas caracterizan la textualización de la muerte en *Un sol más vivo*. En cuanto a las macroestructuras, predomina la configuración temática de la muerte integrada en reflexiones, como objeto de contemplación y definición. Frecuentemente la descripción procede por comparaciones en forma de metáforas (*mi noche*; *entre el después y el antes, / paréntesis de piedra,* «Pequeña variación»; *la muerte que yo quiero / […] / Es mi espejo y es mi sombra, la voz sin sonido que dice mi nombre, / la oreja que escucha cuando callo, / la pared impalpable que me cierra el paso, / el piso que de pronto se abre […]; escultura de aire,* «Meditación»; *la frontera cenicienta,* «Rememoración»).

En otros pasajes de *Un sol más vivo,* el hablante lírico piensa en su propia muerte: se van contraponiendo las imágenes del 'yo' vivo y las de su muerte. Aparecen el motivo de la transformación (*seré por un instante sin regreso / el primer hombre y seré el último,* «Pequeña variación») y símbolos de la frontera

entre vida y muerte cuya superación no logramos imaginar (*la pared impalpable que me cierra el paso,* «Meditación»).

Contemplar el fenómeno con el fin de asimilarlo y prepararse para la propia muerte —este es el objetivo del hablante lírico en «Pequeña variación» y, aún más claramente, en «Ejercicio preparatorio»—. La pragmática de este último poema queda subrayada por la cita de Michel de Montaigne antepuesta al texto, que a su vez traduce dos frases de las *Cartas* de Séneca (XXVI): «La premeditation de la mort est premeditation de la liberté. Qui a apris à mourir, il a desapris à servir» (*Essais,* Livre I, chapitre XX, *Que philosopher, c'est apprendre à mourir,* 1580-1588).

La larga tradición de la meditación sobre la muerte incluía descripciones de muertes ejemplares (en Séneca, San Agustín, San Buenaventura, etc.) que culminan en las *artes moriendi* medievales. Nacen en el siglo XIV la iconografía y la literatura de las artes de bien morir: instrucciones prácticas para la cura de las almas y la asistencia moral de los moribundos que debían desprenderse de este mundo. Las *artes moriendi* se desarrollan de las más generales *artes bene vivendi:* hasta la Baja Edad Media vida y muerte se conciben como unidad, morir forma parte de vivir. Solo a fines de la Edad Media se pone en escena una muerte personificada, el *ars vivendi* se transforma en *ars moriendi* [Heinrich Schipperges en Jansen (ed.), 1989: 19-20]. Las *artes moriendi* se van sustituyendo a partir del siglo XVI por libros para la meditación cotidiana, de nuevo se concibe toda la vida como preparación para la muerte (por ej., los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola, *cf.* Ariès, 1980: 385-390).

La función preparatoria constituye la pragmática del género de las *artes moriendi*. «Ejercicio preparatorio» enlaza intertextualmente con este género; queda patente la función que el emisor atribuye al texto: ayudar a bien morir y a aceptar la muerte (*ver, / en la cara del muerto, mi cara*, «Meditación»). El hablante lírico expresa el deseo de morir una muerte determinada y se propone aceptar el hecho de su mortalidad. El *modus* 'querer' (*la muerte que yo quiero / lleva mi nombre, / tiene mi cara,* «Meditación») sirve para introducir una identificación positiva del *yo* con una muerte personal que se va dibujando a lo largo del poema. En otro plano modal, el yo lírico quiere 'saber' —quiere morir sabiendo que muere, desea una muerte consciente (*no quiero muerte de fuera, / quiero morir sabiendo que muero,* «Meditación»)—.

Vida y muerte como términos correlativos

En el Oriente el arte de bien morir nunca se ha desprendido del arte de bien vivir. La visión sinóptica parece ser la más natural, visto que se expresa también en la reflexión occidental sobre la muerte desde la época de Platón hasta el existencialismo del siglo xx: meditar sobre la vida implica la meditación sobre la muerte, y al revés; tener presente la propia mortalidad puede aumentar el sentimiento de vida (*cf.* Edwards, 1972, *s. v. Death*). En los poemas de Octavio Paz, no solo de *Un sol más vivo,* salta a la vista una concepción de la muerte no como término de la vida, sino como proceso correlativo al de vivir: *Nunca sabemos / si entramos o salimos* («Meditación»). La muerte se presenta como parte integrante de la vida, es, como expone Martin Heidegger, la condición *a priori* de toda existencia en el tiempo: «Das Dasein existiert als geworfenes Sein *zu* seinem Ende» (*Sein und Zeit,* 1993: 251).

En general percibimos la muerte no como inherente al hombre, sino como algo aparte que proviene de partes desconocidas, como atestiguan por ejemplo las personificaciones de la muerte y su representación figurativa en la literatura bajomedieval. Octavio Paz subraya que «la muerte es inseparable de nosotros. No está fuera: es nosotros. Vivir es morir. Y precisamente porque la muerte no es algo exterior, sino que está incluida en la vida, de modo que todo vivir es asimismo morir, no es algo negativo. La muerte no es una falta de la vida humana; al contrario, la completa» (*El arco y la lira, OC,* 1: 158). Nótese que el título del ensayo citado se basa en el famoso enunciado de Heráclito, para quien el conflicto entre los opuestos es la base de toda existencia. Entre los opuestos, como vida y muerte, hay una convergencia, una «armonía tensa hacia atrás, como en el arco y en la lira» —una tensión que desemboca en el eterno retorno de lo mismo (fragmento 209, en Kirk / Raven / Schofield, 1987: 239)—.

Una visión más negativa se manifiesta en el *ars vivendi* de Pedro Hispano (siglo xiii), donde se concibe la muerte como «modus deficiens» —la muerte es una falta ontológica [*cf.* Schipperges, en Jansen (ed.), 1989: 19]—. En cambio, para Miguel de Unamuno, en *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos,* es la vida que se caracteriza por tal 'merma' ontológica; considera la muerte como reparación de nuestra deficiencia física: «El hombre es un animal esencial y sustancialmente enfermo. ¿Enfermedad? Tal vez lo sea

como la vida misma a que va presa, y la única salud posible la muerte; pero esa enfermedad es el manantial de toda salud poderosa» (1966: 42).

Como señala nuestro poeta, según la teoría *dharma* el continuo pasar de las cosas debe ser considerado como una muerte permanente, en cada momento morimos un poco: «La falta es nuestra condición original porque originariamente somos carencia de ser. [...] Calderón y el budismo tienen razón: nuestro mayor delito es nacer, ya que todo nacer contiene en sí al morir. [...] La muerte está presente en la vida: vivimos muriendo. Y cada minuto que morimos, lo vivimos» (*El arco y la lira, OC,* 1: 158 y 157). Para Octavio Paz, vivir significa estar sujeto a un continuo morir. Aparte del budismo y el mencionado clásico de la literatura española, se refleja en esta visión de vida y muerte la conocida influencia de la literatura del romanticismo alemán en el pensamiento de Octavio Paz. En su libro de fragmentos *Blüthenstaub* Novalis considera la vida como inicio de la muerte que nos va reduciendo: «Leben ist der Anfang des Todes. Das Leben ist um des Todes willen. Der Tod ist Endigung und Anfang zugleich, Scheidung und nähere Selbstverbindung zugleich. Durch den Tod wird die Redukzion vollendet» (núm. 14). Salta a la vista la correspondencia entre estos puntos de vista y el impulso mortal del psicoanálisis freudiano como tendencia del organismo a volver a su estado original.

Partiendo de la visión de la vida como reducción, Octavio Paz presta particular atención al tema del tiempo, y como consecuencia se ocupa también del tema de la transitoriedad. En el efecto letal del tiempo sobre el individuo y el concepto de una muerte acechante se centra el poema «Pequeña variación»: *rumor de arena que se desmorona, / mientras las horas doblan en mi cráneo / y el tiempo da otra vuelta hacia mi noche.* Una imagen parecida se dibuja en el breve texto «Insomne» (de *Gavilla*): la vida se acerca a su término, como la tela que una *araña* va completando, mientras la muerte aguarda como una *centinela* en la mente del hablante lírico: *Vigilia del espejo: / la luna lo acompaña. / Reflejo tras reflejo / urde tramas la araña. / Apenas parpadea el pensamiento en vela: / no es fantasma ni idea / mi muerte centinela.*

La sección es introducida por un texto metalingüístico: el poema «Conversar» nos presenta reflexiones sobre la relación entre hombre, lenguaje, tiempo y lo trascendental. El tema de la muerte no figura como tal, pero el poeta reflexiona sobre el lenguaje en relación con la mortalidad del hombre:

La palabra del hombre / es hija de la muerte. / Hablamos porque somos / mortales: las palabras / nos son signos, son años. El lenguaje es la expresión de nuestra existencia en el tiempo. Puesto que «no son los años sino nosotros los que pasamos» (*El arco y la lira, OC,* 1: 80), el tiempo se manifiesta por medio de nuestra transitoriedad, somos *nombres del tiempo* («Conversar»). También el amor se concibe como expresión de la mortalidad: *Te quiero porque soy mortal / y tú lo eres* («Carta de creencia» [de *Árbol adentro*]).

En «Epitafio sobre ninguna piedra» el hablante imagina su propia muerte. Esa muerte puede ser interpretada también como muerte iniciática que experimenta el adolescente al dejar su pueblo *(la Tolvanera Madre […] se lo comió):* muere una determinada cosmovisión al terminar la infancia. Los conceptos de transitoriedad, infancia y rememoración se relacionan en varios textos de *Árbol adentro* (*cf.* «Vistas fijas», «Pequeña variación», «Epitafio sobre ninguna piedra», «Ejercicio preparatorio»).

En tres de seis poemas de *Un sol más vivo* el hablante lírico contrapone imágenes de su infancia a visiones de la muerte. Parece que pensar en la muerte, pero también la concepción de la muerte como parte de la propia identidad, favorece los procesos de rememoración. En «Noche, día, noche, 8» (de *Árbol adentro*) el poeta codifica la memoria con sus recuerdos por la metáfora de *rostros sucesivos / de la vida que es muerte, / de la muerte que es vida*.

Vida y muerte como diferentes grados de realidad

> Leben ist nur ein Teil ... Wovon?
> Leben ist nur ein Ton ... Wovon?
> Leben hat Sinn nur, verbunden mit vielen
> Kreisen des weithin wachsenden Raumes, -
> Leben ist nur der Traum eines Traumes,
> aber Wachsein ist anderswo.
> Rainer Maria Rilke, *Das Buch der Bilder*

Estos versos del «Réquiem para Clara Westhoff», de Rainer Maria Rilke, reflejan una visión equivalente a la de las tradiciones occidentales y orientales mencionadas arriba: la vida como una parte, un aspecto o, metafóricamente,

un «tono» de otro estado no definido. En «Ejercicio preparatorio» Octavio Paz va ilustrando que vida y muerte son correlativas por ser dos caras de una misma realidad, prepararse para la propia muerte presupone reconocer este hecho: *Con la cabeza lo sabía, / no con saber de sangre: / es un acorde ser y otro acorde no ser. / La misma vibración, el mismo instante / ya sin nombre, sin cara*.

El *topos* de la vida como sueño manifiesto en los versos de Rilke corresponde, entre otros, a conceptos orientales asimilados en la obra de Paz, a saber, la existencia en este mundo como mera apariencia e ilusión *(maya)* en contraste con la realidad más real del *nirvana* o *brahman,* la visión de nuestro mundo como versión irreal de una realidad más verdadera. Ideas parecidas hallamos en Heráclito: los hombres se encuentran en un estado como el del sueño por no estar conscientes de que en todas las cosas del mundo obra el Logos como ley fundamental del cosmos. La tradición correspondiente en la literatura occidental fue sintetizada y comentada como sigue por Miguel de Unamuno: «Gritos de las entrañas del alma han arrancado a los poetas de los tiempos todos esta tremenda visión del fluir de las olas de la vida, desde el "sueño de una sombra" de Píndaro, hasta el "la vida es sueño" de Calderón, y el "estamos hechos de la madera de los sueños", de Shakespeare, sentencia esta última aún más trágica que la del castellano, pues mientras en aquélla sólo se declara sueño a nuestra vida, mas no a nosotros, los soñadores de ella, el inglés nos hace también a nosotros sueño, sueño que sueña. […] ¿Qué sueño? […] Dejadme soñar; si ese sueño es mi vida, no me despertéis de él» (1966: 40 y 47). Dormir es vivir y moriremos si nos despertamos; en el segundo de sus *Epitafios,* señala Octavio Paz en *Contemporáneos,* Villaurrutia dice: «Despertar es morir. ¡No me despiertes!» (*OC,* 4: 92).

El despertamiento del sueño metafórico puede, como lo concibe el budismo y como suelen ilustrar los poemas pacianos centrados en este motivo (*cf.* «Insomne»), simbolizar una revelación mística y un reconocimiento ontológico. Rara vez ese paso revelador se asocia en nuestros textos a la acción de morir, como en «Un despertar», donde, tras el alegórico despertamiento de una pesadilla nocturna, el yo lírico descubre que se ha ausentado del mundo de las apariencias: *el cuarto era mi cuarto / y yo no estaba. Al ser nada le falta / — siempre lleno de sí, jamás el mismo — / aunque nosotros ya no estemos*.

Esta última cita presenta una visión del ser como entidad absoluta y permanente, opuesta a las existencias temporales que se desprenden de ella. La

muerte marca el final de la existencia temporal sin perjudicar la plenitud del ser en el mundo. En esto, la ontología paciana remite a Heidegger, aunque el concepto del ser *(das «Sein»)* como entidad absoluta que solo cambia de forma al engendrar las existencias *(das «Seiende»)* se remonta a conceptos antiguos como el Logos heraclíteo, la dicotomía parmenídica del ser eterno e inmóvil y la apariencia transitoria, así como los dos modos existenciales de la filosofía platónica —el modo divino constante y el modo mortal sujeto a cambio y muerte—. Corresponde además a las dicotomías orientales de *maya* y *brahman, samsara* y *nirvana*. La idea de que el mundo contiene siempre la misma plenitud de ser se halla en muchas tradiciones religiosas. Mircea Eliade la identifica con el «mito del eterno retorno», el concepto de un tiempo circular que cambia de apariencia, pero en el fondo es siempre idéntico y eterno. Según la definición platónica, el tiempo determinado por el giro de las esferas celestes es la imagen movida de una eternidad inmóvil (*cf.* Eliade, 1994: 15).

La muerte en el pensamiento oriental

Una manera distinta de afrontar el tema de la muerte se manifiesta en muchos de los poemas creados a partir de la residencia del poeta en la India (1962-1968). En las tradiciones hinduistas y budistas la vida en este mundo se concibe como determinada por el continuo sufrimiento; la única cura posible es desprenderse de este mundo por medio de la meditación, con el fin de conseguir un «estado sin muerte»; la mayoría de los textos de nuestra sección está plasmada por la vivencia mística del *nirvana,* la falta de muerte en esta vida.

La abolición más consecuente de la oposición entre vida y muerte es probablemente la propagada por la filosofía india. El hinduismo no concibe la aniquilación total del hombre en el momento de su muerte. La vida es un continuo proceso de cambio, un permanente crecer y reducir de formas. Por ende, como expresión de la continua reducción, la muerte es inherente a la vida. A este principio del cambio, del crecer y morir en que se basan las existencias en este mundo, se debe el concepto del sufrimiento. La idea de que toda existencia es dolorosa desde su principio hasta su final es central tanto

en el hinduismo como en el budismo. La vida se considera como parte constitutiva de la muerte, está determinada por la *efimeridad* universal en todas sus fases. La existencia es un continuo morir sin esperanza [*cf.* Stietencron en Schwartländer (ed.), 1976: 154]. Una interpretación parecida del concepto del dolor caracteriza el pensamiento de Schopenhauer y de los existencialistas contemporáneos. Según Schopenhauer, es imposible conseguir la felicidad; el único remedio es un estado de indiferencia total (*cf.* Edwards, 1972, *s. v. Death*).

En la teoría *dharma* del budismo, el continuo crecer y pasar de las cosas se considera como un morir permanente, vivir implica morir. La muerte es la expresión de la transitoriedad universal *(anitya),* existe en el *samsara,* nuestro mundo en que se manifiesta el doloroso ciclo de nacer, morir y renacer. A la muerte se debe la situación trágica *(dunkha)* del hombre sufriente; la idea budista de la salvación consiste, como hemos visto, en un estado 'exento de muerte', llamado *nirvana*. Solo habiendo alcanzado ese estado, el hombre puede vivir en paz: el iluminado no teme la muerte porque se ha desprendido del *samsara* [*cf.* Notz (ed.), 1998, *s. v. Tod*]. Cristaliza un antagonismo entre *samsara* y *nirvana:* el primero representa nuestra realidad fenoménica; el segundo, una realidad más real, el 'Uno' en que se reconcilian las oposiciones y vida y muerte llegan a ser idénticas.

La meta de la meditación e introspección budista es la liberación mental del ciclo de vida y muerte y la vivencia de un presente fijo que, a fin de cuentas, equivale a un estado inmortal. El iluminado continúa viviendo su vida habitual en el mundo físico, teniendo a la vez en cuenta su estado inmortal y su existencia en el presente absoluto. En *El arco y la lira* el poeta cita un manual del budismo Zen: «Adherirse al mundo objetivo es adherirse al ciclo del vivir y el morir, que es como las olas que se levantan en el mar; a esto se llama: esta orilla... Al desprendernos del mundo objetivo, no hay ni muerte ni vida y se es como el agua corriendo incesante; a esto se llama: la otra orilla» (*OC,* 1: 135). También la tradición hinduista *vedanta* y *samkhya* conoce la meditación yoga orientada a distraer la mente de la red del *karman* (*cf.* el símbolo de la telaraña en «Insomne»); el no-saber innato *(avidya)* nos ata a la *maya,* la aparente multiplicidad del mundo objetivo, y obstaculiza la reunión del alma individual *(atman)* con el alma universal *(brahman).*

En *Gavilla,* el poema «Insomne» nos presenta la ilustración más clara del estado del *nirvana:* el yo lírico vive envuelto en el mundo del *samsara* hasta que se manifiesta su iluminación como despertamiento del sueño metafórico, suspendiéndose la oposición de vida y muerte, *No estoy vivo ni muerto: / despierto estoy, despierto / en un ojo desierto.* En *Un sol más vivo,* se destaca «Un despertar» por la descripción de la revelación mística en términos budistas. Tras su despertamiento metafórico, para el yo lírico *Vida y muerte fluían confundidas:* este verso dibuja no solo la coincidencia de los antónimos, sino que, mediante la metáfora del flujo, señala también que la vivencia del *nirvana* se puede dar en esta vida; aunque cambie su disposición mental, el iluminado continúa viviendo en el mundo físico, sujeto al curso cronológico del tiempo.

La abolición de toda oposición en el 'Uno' del *brahman* y del *nirvana* o en la 'Nada' del budismo zen se expresa en la poesía paciana no solo por figuras semánticas como la paradoja, en particular el oxímoron y la sinestesia, sino que se refleja también en el nivel cohesivo por escisiones y reagrupaciones gráficas. Aparte de la identificación de ser y no-ser, también otras imágenes de reconciliaciones y estados armónicos pueden servir como ilustración del *nirvana;* por ejemplo, «Deprecación»: *Pido ser [...] al fin, / una misma claridad instantánea*.

La muerte como cura de la escisión

Para la realización del *nirvana,* la 'vida sin muerte', no solo es fundamental abolir el contraste entre vida y muerte: otra premisa central es no distinguir entre el yo y el mundo que lo rodea, suprimir la oposición entre sujeto y objeto. Los hinduistas y los budistas ven la muerte en relación con la existencia individual. Suponen que, suprimiendo la conciencia del propio yo, el hombre consigue superar su mortalidad. El yo se afirma confrontándose con la multiplicidad de las apariencias e intensificando la atadura a los objetos en tiempo y espacio. A esa atadura debe renunciar para poder dejar el ciclo de vida y muerte *(samsara);* la meta de todas las doctrinas redentoras indias es superar el anhelo individual de ligarse a los objetos de este mundo. En el caso de una superación total del yo *(anatman),* nacimiento y

muerte resultarían procesos idénticos por tener el mismo valor y aprecio [*cf.* Stietencron, en Schwartländer (ed.), 1976: 156-157 y 159; *cf.* Notz (ed.), 1998, *s. v. Tod*].

El yo desea existir para siempre y es responsable del dolor que nos causa la muerte. Por eso las doctrinas budistas exigen que el creyente intente hacer morir a fondo a su yo, no para desaparecer en la Nada, sino para realizar el propio ser verdadero, exento del yo. «Jóvenes, ¡si no queréis morir, hacedlo ahora! Si habéis muerto ahora, no morís cuando muráis», dice el maestro zen Hakuin (1689-1768) (*apud* Ueda, 1976: 165; traducción de la autora). Una visión más antigua se presenta en los antiguos textos upanisádicos: «Un determinado sabio descubrió, preguntando por la inmortalidad con los ojos dirigidos hacia atrás, el yo interior. Los necios persiguen los deseados objetos exteriores, caen en la extensa red de la muerte. Sin embargo, los sabios que han conseguido el saber sobre la inmortalidad no buscan lo fijo en las cosas inestables de aquí» (en el sabio se trata del héroe védico Naciketas, *cf. Die Katha-Upanishad,* 1936: 24; traducción de la autora). Las metas de la introspección son la liberación mental del ciclo de vida y muerte, la vivencia del presente inmóvil y la inmortalidad.

Indicios de la realización del *nirvana* con abolición del yo tenemos en el poema «Un despertar». Repetida vez observa el hablante lírico tras su despertamiento que, aunque vive en este mundo, ya no está presente en él: *El cuarto era mi cuarto / y en cada cosa estaba mi fantasma. / Yo no estaba. […] Miré hacia adentro: el cuarto era mi cuarto / y yo no estaba.* Estas imágenes ilustran el estado exento de muerte, el desprendimiento mental del ciclo de vida y muerte y la suspensión de la escisión entre sujeto y objeto.

En cuanto a la muerte como tal, el morir físico irreversible, nuestro poeta no se contenta con la filosofía budista. No acepta el rechazo del individuo y niega la capacidad del budismo de prepararnos para la muerte: *No me enseñó a morir el Buda. / Nos dijo que las caras se disipan / y sonido vacío son los nombres. / Pero al morir tenemos una cara, / morimos con un nombre* («Rememoración»). *La muerte que yo quiero / lleva mi nombre, / tiene mi cara* («Meditación»). Aceptar la propia muerte parece imposible si renunciamos a nuestro 'yo': la muerte aceptada que dibuja Octavio Paz en *Un sol más vivo* es una muerte personal, la reconciliación con la 'otra cara' de nuestra personalidad. Martin Heidegger proclama que la conciencia de

la propia mortalidad confiere al hombre el sentimiento de la propia individualidad: morir es la única cosa que nadie puede hacer para otro, cada uno tiene que morir solo (*cf.* Edwards, 1972, *s. v. My Death*). En «Pequeña variación» el poeta hace hincapié en que morimos solos, la muerte es la expresión de una soledad absoluta: *En nuestra tierra opaca / cada hombre es Adán: / con él comienza el mundo, / con él acaba. […] Entre el después y el antes, […] seré por un constante sin regreso / el primer hombre y seré el último.*

La muerte como salida del tiempo

Salir del *samsara* como ciclo del ir y venir de las cosas implica salir del tiempo cronológico. En el hinduismo vedanta y samkhya la meditación se basa en el anhelo de estar permanentemente inconsciente de tiempo y espacio y, por ende, no estar sujeto a la muerte —la experiencia mística consiste en la liberación de todo cambio—. El budismo ha adoptado del hinduismo tanto la actitud pesimista ante el mundo de los cambios como el objetivo de superar el curso del tiempo. La superación del tiempo cronológico conlleva una vivencia del instante presente: «Wenn man unter Ewigkeit nicht unendliche Zeitdauer, sondern Unzeitlichkeit versteht, dann lebt der ewig, der in der Gegenwart lebt», dicen las célebres palabras de Wittgenstein sobre la eternidad (*Tractatus,* 6.411).

En muchos pasajes de *Un sol más vivo* el poeta reflexiona sobre la índole del tiempo presente. Estas reflexiones se deben no en último término a la temática de la muerte que domina la sección: la muerte, como el amor o la poesía, es una de las experiencias fundamentales que en la poética paciana llevan a la salida del tiempo. La visión más clara nos la presenta el poema «Un despertar»: con un alegórico salto por una brecha el yo lírico abandona el sueño del *samsara,* simbolizado por un muro hecho de «tiempo». La experiencia trascendental, acompañada del motivo de la instantaneidad, es un elemento típico de la lírica reflexiva de Paz. La vivencia del instante es ilustrada por imágenes de movimientos bruscos, como la caída en un abismo, el desplome, el precipitar, etc., movimientos que ilustran el paso de un estado a otro: *la muerte que yo quiero / […] / Es […] / el piso que de pronto se abre* («Meditación»). Como revelación se concibe el instante en los siguientes

pasajes de *Un sol más vivo: seré por un instante sin regreso / el primer hombre y seré el último* («Pequeña variación»); *el hidalgo […] se contempla / en el agua estancada de un instante sin tiempo* («Rememoración»); *pido ser la quietud del vértigo, / la conciencia del tiempo / apenas lo que dure un parpadeo / del ánima sitiada; / […] / al fin, una misma claridad instantánea* («Deprecación»).

Aparte de la instantaneidad de la muerte y de la experiencia mística en general, la caída, el desplome y otros términos isotópicos pueden ilustrar la sensación que suele sobrevenir al hombre que intenta imaginar la propia muerte: «When people think about their deaths they do get pictures of voids, of falling through dark abysses, and the like. People say things like "With my death, my world comes to an end" or "With my death, the world comes to an end"» (*cf.* Edwards, 1972, *s. v. My Death*). Al morir no solo perdemos nuestra identidad y nuestra relación con el mundo, sino, en términos solipsistas, la muerte se nos presenta como fin del mundo, *cf.* «Pequeña variación»: *No soy el primer hombre / […] / que va a morir sobre la tierra. / Y el mundo se desploma por mi sangre / al tiempo que lo digo*.

Otra alegoría de la superación del tiempo cronológico y del ciclo de vida y muerte se basa en el símbolo del sol y se relaciona con el título de la sección en cuestión. La Maitri Upanisad (VII, 11, 8) proclama que el curso del tiempo y de la vida es originado por el curso del sol: «Lo que precede al Sol es Sin-Tiempo (akâla) y no-dividido (akala); pero lo que comienza con el Sol es el Tiempo que tiene partes (sakala), y su forma es el Año» (*apud* Eliade, 1968: 81). Si el iluminado logra superar la transitoriedad, si logra no participar de la duración y salir del tiempo, para él ya no se puede mover el sol. En efecto, la Chandogya Upanisad (III, 11) afirma que para el sabio el sol permanece inmóvil: «Pero después de haberse elevado al cenit, el [Sol] ya no se levantará ni se acostará más. Se mantendrá solo en el Centro (ekala eva madhyhe sthata). [...] está en el cielo por siempre (sakrt), para quien conoce la doctrina del brahman» (*apud* Eliade, 1968: 82).

El concepto negativo del rostro solar en «Epitafio sobre ninguna piedra» y el *sol inflexible* de «La cara y el viento», pero también el sol de ciertos pasajes de «Ejercicio preparatorio» *(Altiplano, terraza del zodíaco, / circo del sol y sus planetas)* representan el curso del tiempo y la transitoriedad del hombre. Llama la atención que en «Ejercicio preparatorio» y en «Pequeña variación» *(país sin crepúsculo)* el símbolo del sol llega a asumir una función positiva. En el

texto primero se compara la imagen reflejada de la cara del Quijote moribundo con la salida del sol o el escampar del cielo: *Despunta, sol dudoso, / entre la niebla del espejo, un rostro. / Es la cara del muerto* («Rememoración»). En «Deprecación» se asocia el sol poniente a una visión particularmente nítida del mundo: *Pido / no la iluminación: / abrir los ojos, / mirar, tocar al mundo / con mirada de sol que se retira.* Según estos últimos ejemplos, la muerte parece relacionarse con un sol simbólico que es 'otro' sol distinto, lo subraya la idea de la transición manifiesta en el motivo de la escampada. En resumen, el «sol más vivo» indicado por el título puede remitir al sol inmóvil del País sin crepúsculo de la epopeya de Gilgamesh —citado en «Pequeña variación»—, puede referirse a la intemporalidad —como el sol inmóvil en el cenit de la Chandogya Upanisad— o señalar la sensación más intensa de vivir que se puede dar en una persona que piensa en la propia muerte (*cf.* la metafórica mirada de sol que se retira en «Deprecación» y la entrevista del poeta citada en el comentario al verso 14 de este poema). En todo caso, el «sol más vivo» es el indicio de un cambio de percepción o de un estado 'más real' en comparación con otro neutral, parece ilustrar un paradójico aumento de vida en la muerte o en la reflexión sobre la muerte.

La cita que precede a la sección y le presta el título proviene de Luis de Sandoval y Zapata, poeta mexicano del siglo XVII cuya obra se ha ido publicando solo en el siglo XX. En *Una literatura trasplantada,* el cuarto capítulo de la primera parte de *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe,* Octavio Paz comenta unos versos de un soneto de este poeta: «[Sandoval y Zapata] habla de una belleza en el crepúsculo; mientras el sol *orientes para piras está dando / y tú, desde el ocaso, sol más vivo, / estás enamorando para vidas*» (*OC,* 5: 81).

La muerte y lo 'otro'

Las observaciones presentadas hasta aquí demuestran el papel central que desempeña la dicotomía de tiempo e intemporalidad, cronología y presente fijo en la metafísica paciana y, en particular, en las reflexiones sobre la muerte. La muerte es uno de los momentos cruciales, una de las experiencias ónticas que facilitan, según la poética de Octavio Paz, una revelación mística,

una salida del tiempo y una vivencia de la intemporalidad. Fundirse con el instante presente significa, a su vez, superar la mortalidad.

Otro concepto característico del pensamiento paciano, tan fundamental como el del instante presente, es el de la Otredad. Hacia lo 'otro', lo desconocido, lo inefable se dirigen los deseos del hombre desarraigado y en busca de su ser original. Lo 'otro', como también la muerte, contrasta con nuestro 'yo' y ser actual. Somos temporales y mortales, y esta condición hace que, como dice Octavio Paz, estemos «lanzados siempre hacia 'algo', hacia lo 'otro': la muerte, Dios, la amada, nuestros semejantes» (*El arco y la lira, OC,* 1: 82). Según Martin Heidegger en *Was ist Metaphysik?,* el miedo a la nada en que caemos muriendo nos facilita experimentar al 'Ser' como lo 'otro' respecto a la existencia en el mundo: «Eine Erfahrung des Seins als des Anderen zu allem Seienden, die uns in den Schrecken des Abgrunds stimmt» [Heidegger *apud* Scherer, en Jansen (ed.), 1989: 506], una experiencia terrible como la de lo numinoso en Rudolf Otto. La visión de la muerte como fusión con lo fundamentalmente distinto e impalpable, terrible y anhelado al mismo tiempo, se manifiesta como sigue en el ya citado *Réquiem para Clara Westhoff* de Rainer Maria Rilke:

> Jetzt weißt du *das Andre*, das uns verstößt,
> so oft wir's im Dunkel erfaßt;
> von dem, was du *sehntest*, bist du erlöst
> zu etwas, was du *hast*.

La fusión definitiva con la propia otredad parece ser un elemento central en la visión paciana de la muerte. La metafísica de Octavio Paz no conoce la división dogmática entre un mundo de aquí y un más allá. Lo que el poeta suele designar como «otra orilla» es el aspecto desconocido de nuestro ser, nuestra otredad. Las dos orillas son las dos vertientes del yo, hallándose la «otra orilla» en nosotros mismos. Reconocer la metafórica *cara* de la muerte significa conocer las facciones de la otra vertiente del propio yo: *Sin nombre, sin cara […] / Todavía no aprendo a ver, / en la cara del muerto, mi cara* («Ejercicio preparatorio»). Lo que se propone el poeta es llegar a conocer lo 'otro' a través de una muerte personal, consciente y aceptada: *la muerte que yo quiero / lleva mi nombre, / tiene mi cara. / Es mi espejo y es mi sombra*, / *la voz sin sonido que*

dice mi nombre, / la oreja que escucha cuando callo («Ejercicio preparatorio»). En estos versos, el hablante lírico parte de su propia identidad para determinar el concepto abstracto de la muerte; transgrediendo los esquemas tradicionales de percepción y comunicación, la muerte complementa al sujeto lírico: *voz sin sonido que dice mi nombre; oreja que escucha cuando callo*. En *El arco y la lira,* Octavio Paz expresa la misma visión, observando que «la muerte no es una falta de la vida humana; al contrario, la completa. Vivir es ir hacia adelante, avanzar hacia lo extraño y este avanzar es ir al encuentro de nosotros mismos» (*OC,* 1: 158-159).

LECTURA DE *UN SOL MÁS VIVO*

«Conversar»

El poema abarca tres estrofas de siete, nueve y diez versos heptasílabos. No hay rima, pero abundan las repeticiones léxicas *(hablan - hablan),* los *políptotos (decir - dicen - decimos),* las aliteraciones *(ceniza sin sentido)* y otras homofonías que tienen la función de establecer paralelismos y contrastes semánticos (*hacen* frente a *deshacen; los dioses no hablan* frente a *los hombres hablan*, etc.). Los versos 2 y 26 *(Conversar es divino […] Conversar es humano)* dan al poema un marco tanto formal como semántico.

La primera estrofa habla de los *dioses,* que son responsables de la transitoriedad de los hombres. El *espíritu* y la inspiración son los sujetos agentes de la segunda estrofa, funcionan como enlace entre el mundo de los dioses y el de los hombres. La tercera estrofa nos presenta el tercer nivel cósmico: los hombres y su lenguaje, sometidos a las leyes del tiempo cronológico y de la *efimeridad.*

El texto es introducido por la cita *conversar es divino,* que se examina a lo largo del poema y al final se niega: *conversar es humano*. Los mensajes que van cristalizando pueden esbozarse como sigue: la palabra inspirada, poética, nos permite vislumbrar el enigma del ser, pero no nos lo revela. El autor parte de la idea de que el habla humana puede ser inspirada por una lumbre mística *(por el dios encendido)* y convertirse en vehículo de la experiencia trascendental. Sin embargo, la comunicación entre los dos mundos no funciona. Hablar sólo es humano, el lenguaje es la expresión de nuestra existencia en el tiempo *(Hablamos porque somos mortales).* Los *dioses* en cambio *no hablan*.

Centrándose en el tema del lenguaje, este poema enlaza intertextualmente con *La mano abierta,* la sección que le precede en el poemario. En «Kostas» (de *La mano abierta*) se da la experiencia poética gracias a una conversación fructífera entre amigos (*hubo un aleteo sobre la onda azul y blanca, un centelleo de sol sobre las rocas*, etc.), y en los demás textos que homenajean a poetas y a la poesía ya se construye una visión bien precisa de lo que puede ser la palabra

poética: *puente inacabable entre lo inaudible y lo invisible* («Refutación de los espejos»), *música / dormida en el caracol de la memoria* («Fuegos lúdricos»), *cubos de ecos, formas sin peso* («La casa giratoria»), *ese son por las colinas; clavel de llamas* («Imprólogo»), etc.

1. *En un poema leo:*
2. *conversar es divino.*
3. *Pero los dioses no hablan:*
4. *hacen, deshacen mundos*
5. *mientras los hombres hablan.*
6. *Los dioses, sin palabras,*
7. *juegan juegos terribles.*

La cita *conversar es divino* se remonta a un poema de Alberto Lacerda, dedicado a Jorge Guillén (*cf.* las «Notas» de *Árbol adentro*). La conjunción adversativa *pero* (v. 3) introduce una refutación de esta cita: los dioses se distinguen de los hombres porque *no hablan*. Los dioses no hablan sino que actúan, determinando la transitoriedad del mundo y del hombre *(hacen, deshacen mundos, juegan juegos terribles).* La homofonía en *hacen, deshacen* subraya la afinidad que hay entre los procesos de creación y de destrucción, entre vida y muerte. Tal afinidad o hasta identificación de vida y muerte se halla frecuentemente en el poemario (*cf.* «Insomne», «Un despertar», «Ejercicio preparatorio»). Se desarrolla además una oposición entre 'hablar' y 'hacer' —*los dioses no hablan: / hacen [...]*. En la misma antonimia se basa el poema «Decir: hacer», donde sin embargo la oposición se va disolviendo *(la poesía / […] / No es un decir: / es un hacer. / Es un hacer / que es un decir).*

La creación y destrucción llevadas a cabo por los *dioses* se definen en el verso 7 como *juegos terribles,* silenciosos. Generalmente los juegos, sometidos a determinadas reglas, son la representación mimética o el modelo de una realidad. Jugando el juego de la creación, los dioses inventan una realidad, *terrible* por la ley de la transitoriedad de las apariencias físicas. La índole mimética e ilusoria de este mundo, la *maya* india, se ilustra también en otros textos de este poemario por la metáfora del juego, *cf.* el concepto de lo 'lúdico' en «Refutación de los espejos» *(este juego de las apariciones y las desapariciones que jugamos sobre la tierra)* y los primeros versos de «Fuegos lúdricos» *(Como juega el tiempo con nosotros / al borde del gran hoyo).*

8. *El espíritu baja*
9. *y desata las lenguas*
10. *pero no habla palabras:*
11. *habla lumbre. El lenguaje,*
12. *por el dios encendido,*
13. *es una profecía*
14. *de llamas y un desplome*
15. *de sílabas quemadas:*
16. *ceniza sin sentido.*

Esta estrofa introduce el tema de la inspiración y de la palabra poética. La inspiración se representa como *espíritu* que baja de los cielos y enciende el lenguaje del hombre. Es el don de un *dios* (v. 12), probablemente de Apolo, el dios de la poesía. La inspiración favorece el proceso creativo *(El lenguaje, / por el dios encendido, / es una profecía);* el simbolismo de la desatadura (en *desata las lenguas*) dibuja el concepto de la inspiración como liberación y transgresión de unos límites establecidos.

Pero la inspiración por el espíritu, que ilumina a los hombres *hablando lumbre,* no parece ser constructiva: se quema el lenguaje inspirado, *por el dios encendido*. La *isotopía* del fuego domina toda la estrofa *(lumbre, encendido, llamas, quemadas, cenizas).* La metafórica lumbre de la inspiración provoca un incendio cuyos efectos describen las tres metáforas siguientes:

— *El lenguaje, por el dios encendido, es una profecía de llamas:* el concepto de *profecía* se refiere a un saber sobrenatural, el vislumbramiento de un enigma trascendental. Ese vislumbramiento es de *llamas:* quema, es decir que nos cambia, pero la metáfora de las llamas indica también la vehemencia de la revelación. El lenguaje iluminado anuncia una revelación y una transformación, pero la tentativa de conocer la otra orilla no puede sino fracasar: al final no se descifra la *profecía*.

— *El lenguaje, por el dios encendido, […] es un desplome de sílabas quemadas:* las *sílabas quemadas* ilustran que, al describir la experiencia poética, el lenguaje alcanza sus límites. Las sílabas se queman como se quema la *prosa* en «Imprólogo», o como se quema el carro de Faetonte, mencionado en el *Primero sueño* de Sor Juana, que, al tocar el cielo, se precipita, como el alma que fracasa cuando intenta acercarse a la verdad última. La imagen del desplome ilustra que la revelación poética es instantánea.

— *El lenguaje, por el dios encendido, […] ceniza sin sentido:* con los restos que sobran del fuego instantáneo (la *ceniza*) no podemos reconstruir la revelación poética. La inspiración divina no puede ser asimilada por el hombre: quema el lenguaje humano dejando un montón de cenizas sin sentido. Sin embargo, parece que nos deja vislumbrar su enigma *(el espíritu [...] habla lumbre).* Sin duda, el poeta se refiere a los poderes de la poesía: toca los límites de la experiencia humana. La aliteración de consonantes sibilantes en *ceniza sin sentido* parece reproducir la crepitación del rescoldo.

17. *La palabra del hombre*
18. *es hija de la muerte.*
19. *Hablamos porque somos*
20. *mortales: las palabras*
21. *nos son signos, son años.*
22. *Al decir lo que dicen*
23. *los nombres que decimos*
24. *dicen tiempo: nos dicen,*
25. *somos nombres del tiempo.*
26. *Conversar es humano.*

La palabra del hombre es un resultado de la mortalidad *(hija de la muerte):* intenta superar la muerte. *Hablamos porque somos mortales,* a través del lenguaje creamos nuestra propia constancia: *signos, años* —las palabras afirman nuestras huellas en el tiempo—. Según el hablante lírico, las palabras *dicen tiempo,* cualquiera que sea su denotación. Los hombres, a su vez, son *nombres del tiempo,* son una de las manifestaciones temporales. El lenguaje nos crea: *los nombres que decimos / dicen tiempo: nos dicen* —nuestra existencia es meramente verbal, como en la concepción postestructuralista del hombre como ser semiótico—. Ideas parecidas expresa el autor en *Pasado en claro* (1974): *Vivimos entre nombres; / lo que no tiene nombre todavía / no existe*. Una vez más queda patente la asimilación paciana de la obra de Martin Heidegger: el filósofo alemán ve el habla como «Haus des Seins», «Die Sterblichen sprechen, insofern sie auf eine zwiespältige Weise, entnehmend-entgegnend, der Sprache entsprechen» (*Unterwegs zur Sprache,* 1997: 32 y 166). La visión de la palabra que crea al hombre *(las palabras […] nos dicen)* evoca el concepto estoico y neoplatónico del *logos spermatikos,* la palabra-semilla divina que

engendra al tiempo y a las apariencias temporales *(somos nombres del tiempo):* Dios es considerado como principio racional que engendra todo y está presente en toda materia.

Cristaliza el siguiente contraste: mientras la palabra divina equivale a una revelación instantánea, la palabra del hombre perdura en el tiempo, 'es' tiempo; o, como decía Lessing, se desarrolla en el tiempo. Los dos lenguajes no son compatibles: uno representa el tiempo histórico, el otro es una expresión de la eternidad.

Quedó suprimida la última estrofa de una versión precedente de este poema, que llevaba el título «La llama, el habla» y fue fechada en Cambridge, el 18 de enero de 1976 (*cf.* Paz, 1990: 284):

> Mudos, también los muertos
> pronuncian las palabras
> que decimos los vivos.
> El lenguaje es la casa
> de todos en el flanco
> del abismo colgada.
> Conversar es humano.

«Un despertar»

Este poema refleja con particular claridad la ocupación del poeta con el ilusionismo y relativismo filosóficos. El hombre está condicionado por las apariencias efímeras, aunque detrás del tiempo irreversible existe una realidad más real: el presente absoluto cuya revelación se codifica como evasión de un sueño. La polarización semántica de *sueño* frente a *despertamiento* domina todo el texto y se basa no solo en la filosofía oriental, que aquí servirá como clave de lectura, sino también en la tradición platónica y cristiana, reflejando la visión de nuestro mundo como opuesto a otra realidad más real o sagrada.

La alegoría del sueño confiere al texto varias capas simbólicas. En un primer nivel semántico figura la imagen onírica de un mundo transfigurado: el empleo del pretérito dota al poema de un aparente carácter episódico, el

hablante lírico recuerda un sueño que tuvo una noche de invierno. Como lugar y fecha de la composición del texto, Octavio Paz indica Cambridge/Mass., a 26 de diciembre de 1976 (*cf.* Paz, 1990: 280). Tras una primera alegorización, queda patente que el sueño es una metáfora de la realidad como la percibimos habitualmente y de la cual se evade el sujeto lírico 'despertándose'. El tema central no es el sueño sino el despertamiento (*Buda* es 'el Despertado'; *cf.* el título del poema).

Se trata de un poema de particular multiplicidad semántica y densidad reflexiva, proporciona una introducción sintética a la metafísica paciana del tiempo. La estructura formal es bastante regular: hay cuatro estrofas, la primera de seis, las demás de diez versos endecasílabos no rimados. Veremos que una gran cantidad de paralelismos fonéticos, léxicos y sintácticos subrayan las correspondencias y oposiciones en el poema.

1. *Dentro de un sueño estaba emparedado.*
2. *Sus muros no tenían consistencia*
3. *ni peso: su vacío era su peso.*
4. *Los muros eran horas y las horas*
5. *fija y acumulada pesadumbre.*
6. *El tiempo de esas horas no era tiempo.*

El hablante lírico recuerda una experiencia que tuvo una noche. Soñaba con estar emparedado, se nos presenta una pesadilla como trasfondo de la acción. En el nivel simbólico de la interpretación, el trasfondo cronotópico del sueño nocturno funciona como alegoría de la existencia en el mundo de las apariencias, remitiendo a conceptos como la *maya* y el *samsara* y al concepto paciano de «esta» en oposición a la «otra orilla» (*cf. El arco y la lira,* 1956). El poema «Insomne» (de *Gavilla*) se basa en la misma alegoría: el mundo material y el tiempo fluyente *(horas)* son una ilusión, son como un sueño. Cuando nos despertamos se nos revela la «otra orilla» (el *brahman* o el *nirvana*).

Los versos 4 y 5 *(Los muros eran horas y las horas / fija y acumulada pesadumbre)* ilustran que nuestro cautiverio en el mundo de las apariencias (el alegórico sueño) es un cautiverio en el tiempo cuantitativo e histórico *(horas, acumulada pesadumbre).* El motivo de la cautividad indica que el mundo material condiciona al hombre, somos prisioneros de las apariencias (del sueño de la *maya*),

de los conocimientos y recuerdos que determinan nuestra existencia y se van acumulando como los ladrillos de un muro que nos quitan la vista: el tiempo cronológico va amurallando la mente. La metáfora de *los muros* que *eran horas* relaciona la idea de una construcción arquitectónica con el concepto cuantitativo del tiempo mediante el sema común de la acumulación.

Los muros del sueño *no tenían consistencia / ni peso […] / El tiempo de esas horas no era tiempo:* son muros mentales, figurados —el tiempo pasado que nos condiciona es una entidad irreal (tiempo recordado, imaginado)—. El tiempo que construye el muro alegórico no fluye: es tiempo *acumulado,* inmóvil. Se insinúa la existencia de otro tiempo más real en el verso 6 *(El tiempo de esas horas no era tiempo):* las estrofas siguientes explican que se trata del tiempo presente. El verdadero ser no conoce la temporalidad, vive en un continuo presente. El concepto del tiempo más real recuerda el concepto del «tiempo mítico» de Lévi-Strauss, designado por Octavio Paz como «tiempo presente» y «realidad real» en el ensayo *La búsqueda del presente* (*OC,* 3: 35). La vivencia del tiempo mítico o presente (la *presencia* de la tercera estrofa) presupone una evasión del tiempo cronológico: «El tiempo mítico, original, […], coincide con nuestro tiempo interior, subjetivo. El hombre, prisionero de la sucesión, rompe su invisible cárcel de tiempo y accede al tiempo vivo: la subjetividad se identifica al fin con el tiempo exterior, porque éste ha dejado de ser medición espacial y se ha convertido en manantial, en presente puro, que se recrea sin cesar» (cit. *El laberinto de la soledad, OC,* 8: 190).

La paradójica reconciliación de inexistencia *(vacío)* y acumulación material *(muros, peso)* confiere una fuerte tensión a la imagen de los versos 2-3. Parece reflejar el concepto indio de la vacuidad del mundo *(sunyata),* ya que la inconsistencia de los muros ilustra tanto la irrealidad del tiempo histórico como la índole vacía de la materia. Podemos interpretar el paradójico *peso* del vacío en un sentido emocional, deduciendo que el sujeto lírico se apesadumbra de reconocer la índole vacía del mundo o bien la irrealidad de los muros metafóricos que enmarcan su existencia. La *acumulada pesadumbre* de las horas (nótese la *derivatio* que realza *peso* y *pesadumbre*) podría remitir además a las penas sufridas a lo largo de la vida (el sufrimiento del *samsara; cf.* también «Basho An» de *Gavilla: Huesos de siglos, / penas ya peñas, montes: / aquí no pesan*). *Peso, muros, tiempo, horas* —conceptos centrales de la estrofa— están puestos de relieve por la repetición.

7. *Salté por una brecha: eran las cuatro*
8. *en este mundo. El cuarto era mi cuarto*
9. *y en cada cosa estaba mi fantasma.*
10. *Yo no estaba. Miré por la ventana:*
11. *bajo la luz eléctrica ni un alma.*
12. *Reverberos en vela, nieve sucia,*
13. *casas y autos dormidos, el insomnio*
14. *de una lámpara, el roble que habla solo,*
15. *el viento y sus navajas, la escritura*
16. *de las constelaciones, ilegible.*

Mientras que en la estrofa precedente el sujeto lírico habla de *horas acumuladas,* aquí aparece una concreta indicación horaria: *eran las cuatro en este mundo*. En *este mundo* que se opone al sueño del pasaje precedente todo parece *normal (el cuarto era mi cuarto):* en una primera capa semántica el protagonista se despierta de su sueño nocturno. Nótese la correspondencia entre los versos 6 y 8: de un estado extraño *(el tiempo […] no era tiempo)* el hablante lírico regresa a las condiciones habituales, aparentemente bien conocidas *(el cuarto era mi cuarto).* Pero el despertamiento tiene ante todo función alegórica. Simboliza una transfiguración mística, representada como huida de la prisión del *sueño (salté por una brecha)* —el sujeto lírico se evade del alegórico edificio del tiempo cronológico y se acerca a la experiencia de la «otra orilla»—. Un indicio de la inmersión en una realidad trascendental es la ausencia del protagonista en el cuarto: *yo no estaba*. El hablante lírico se distancia de su existencia material e ilusoria. Sin embargo, está su *fantasma* en *cada cosa:* la percepción de los objetos en el cuarto que forman parte del mundo de las apariencias prueba la adherencia al mundo 'de aquí' —la personalidad del sujeto lírico aparece escindida en *yo* y *mi fantasma*—.

La metafórica *brecha* constituye la salida del sueño. El muro simboliza la frontera entre 'esta' y la 'otra orilla', que es una barrera cognitiva (*es la pared que se calla,* «Hablo de la ciudad»; *Preguntas al muro y el muro no responde y tú rascas al muro hasta que sangra y muestra su vacío,* «Refutación de los espejos» [de *La mano abierta*]). La salida implica una entrada en la «otra orilla» que también en otros pasajes de la obra paciana va acompañada de las metáforas del salto o de la caída: «En suma, el "salto mortal", la experiencia de la "otra orilla", implica un cambio de naturaleza: es un morir y un nacer», dice el

poeta en *El arco y la lira* (*OC,* 1: 136). Los movimientos bruscos, como la caída o el desplome en el poema precedente, subrayan la instantaneidad de la experiencia de la «otra orilla» y simbolizan una transformación mental. También los símbolos del abismo y del precipicio (vv. 17 y 29) pueden ser interpretados en este sentido.

Aparecen dos espacios paralelos: el cuarto y el sueño. Tras haberse evadido del sueño, el hablante lírico está y no está en el cuarto: arriba he conjeturado que su ausencia indica el desprendimiento del tiempo lineal y del mundo material *(estaba mi fantasma / Yo no estaba)* y el *fantasma* es una metáfora de la existencia en el mundo ilusorio de la *maya*. El sujeto lírico mira por la ventana como si buscara su propio paradero, pero la calle está desierta. Por un lado, este hecho se explica por el fondo visual de la noche (se describe minuciosamente una calle nocturna y desierta), pero desempeña también un papel alegórico: el mundo de afuera está deshabitado *(ni un alma);* se caracteriza por la soledad y, como veremos abajo, por la ignorancia *(avidya)* y la vacuidad. La ventana por la que mira el hablante lírico simboliza, como la brecha, la transición entre dos estados.

El espacio de afuera parece estar animado: los reverberos y la lámpara encendidos se comparan implícitamente con personas insomnes, las casas y los coches parecen dormir por no estar iluminados, el susurro del follaje de un árbol se asocia con una voz *(el roble que habla solo).* El viento es tan fuerte y frío que parece lanzar *navajas,* y las constelaciones se comparan con una *escritura* indescifrable. En un nivel visual de la interpretación, esta última imagen podría ilustrar que, debido a la iluminación eléctrica, no se ven las estrellas. En un nivel más abstracto, la escritura *ilegible* del cielo señala que está presente el enigma del ser, pero no lo sabemos descifrar (es la primera de una serie de alegorías de la ignorancia). Es posible que, alterando el color blanco, la suciedad de la nieve desempeñe un papel alegórico parecido al de la escritura *ilegible* del cielo. El motivo del 'no saber' continúa en las metáforas del *roble que habla solo* y del *viento* con *sus navajas*. El roble tiene una tradición simbólica muy compleja; entre otras cosas, puede ser una alegoría del hombre, se concibe como *axis mundi,* en el Antiguo Testamento funciona como oráculo. En nuestro contexto parece actualizar ante todo el simbolismo del árbol característico de este poemario (*cf.* el comentario de «Árbol adentro»). El soliloquio indica que no hay quien perciba sus mensajes y comparta con él el enigma del

ser. Tampoco el viento, transmisor del saber especial, puede comunicar sus mensajes: estos se convierten en *navajas* destructivas. También en otros poemas, el enigma no asimilado tiene poder destructivo (*cf.* «Imprólogo», *Muerte por agua o muerte por llama: / la prosa o se quema o se ahoga;* «Conversar», *sílabas quemadas: / ceniza sin sentido,* etc.). El sujeto lírico parece encontrarse en un estado de transición: el mundo se ha transfigurado (un indicio es la animación de los objetos inertes), pero el enigma del ser queda indescifrable.

17. *En sí mismas las cosas se abismaban*
18. *y mis ojos de carne las veían*
19. *abrumadas de estar, realidades*
20. *desnudas de sus nombres. Mis dos ojos*
21. *eran almas en pena por el mundo.*
22. *En la calle sin nadie la presencia*
23. *pasaba sin pasar, desvanecida*
24. *en sus hechuras, fija en sus mudanzas,*
25. *ya vuelta casas, robles, nieve, tiempo.*
26. *Vida y muerte fluían confundidas.*

A primera vista, esta parece ser la estrofa más hermética del poema, está poco desarrollada la capa semántica *concretista*. El hablante lírico describe una realidad paradójica que se le revela tras su despertamiento alegórico: las cosas parecen vacilar entre estar y no estar en el mundo, se derrumban por estar sujetas al efecto abrumador del tiempo lineal y de su *estar* transitorio. Si visualizamos la alegoría parece que, volviéndose hacia adentro, las cosas no encuentren resistencia —se abisman en sí mismas por estar vacías (*cf.* arriba: *su vacío era su peso*)—. El acto de abismarse *en sí mismas* ilustra la vacuidad que caracteriza a las cosas y a la vez insinúa una desaparición como la tenemos en *yo no estaba, ni un alma, calle sin nadie.*

En la poesía de Octavio Paz, el concepto de *nombre* suele estar relacionado con el mundo de 'esta orilla'; en varios poemas de *Árbol adentro* se caracteriza la realidad trascendental o la experiencia poética por el hecho de que las cosas no habitan sus nombres: *Uno es otro y es ninguno: / entre sus nombres vacíos / pasan y se desvanecen / agua, piedra, viento* («Viento, agua, piedra» [de *Gavilla*]); *Los papeles, el libro, el vaso, el lápiz / reposan a la sombra de sus nombres* («Entre irse y quedarse» [de *Gavilla*]). En *El arco y la lira* (*OC,* 1:

161) el poeta describe la experiencia del amor como sigue: «Ya no hay nada ni nadie: las cosas y sus nombres y sus números y sus signos caen a nuestros pies. Ya estamos desnudos de palabras. Hemos olvidado nuestros nombres y nuestros pronombres se confunden y enlazan: yo es tú, tú es yo». La imagen de las *realidades desnudas de sus nombres* señala que detrás de los nombres y las apariencias emerge una realidad más real, el sujeto lírico la revela como si le quitase el velo (de ahí el motivo de la desnudez) y se le presenta un mundo desconocido, inefable (sin *nombres*).

Haciendo hincapié en la materialidad en *mis ojos de carne,* el hablante lírico subraya la veracidad de su percepción. La mirada va errando *(Mis dos ojos / eran almas en pena por el mundo),* no tiene reposo debido a la vacuidad de las cosas. Aparte de indicar el carácter errante de la mirada, la metáfora de las *almas en pena* podría aludir al tormento que sufre el hombre por darse cuenta de la *efimeridad* e irrealidad de las apariencias; sin duda, remite a un estado de indeterminación y transición, como el de las almas que no encuentran el camino al otro mundo.

En *la calle sin nadie* se visualizan de nuevo la ausencia y el vacío *(yo no estaba, ni un alma).* En ese espacio particular se manifiesta *la presencia* (v. 22), cuya llegada es el punto culminante del poema y contrasta con las imágenes de la ausencia. El concepto de la *presencia* reúne las dos dimensiones de espacio y tiempo, designando tanto la existencia en el mundo como el tiempo presente. En este hecho se basa la *diáfora* de *pasaba sin pasar* —la *presencia* se mueve alegóricamente por la calle, *sin pasar* en el sentido de transcurrir: es intemporal o bien eterna—. Sin embargo, el paseo del presente personificado implica un movimiento lineal como el del tiempo irreversible, simbolizando la *calle* el tiempo cronológico en contraste con la *presencia*. Pasando por la calle, la presencia está sujeta a un cambio continuo, ninguna de las formas que asume puede ser constante (vv. 23-24). De un instante a otro nada queda lo mismo. Eso se expresa por la paradoja que reúne materialidad *(hechuras)* e inmaterialidad *(desvanecida).* Indica, como la fijeza de las *mudanzas,* una reconciliación de permanencia y fugacidad, de quietud y movimiento en la presencia, *cf.* también «Cuarteto» (de *Gavilla*): *Es frágil lo real y es inconstante; / también, su ley el cambio, infatigable: / gira la rueda de las apariencias / sobre el eje del tiempo, su fijeza*. La única fijeza que conoce el mundo es la ley inmutable del cambio incesante, como dice también Garcilaso de la Vega en

el último dístico de su famoso soneto XXIII. Según las creencias hinduistas, budistas y jainistas, el curso del tiempo es una experiencia subjetiva, en principio el universo es estático. La esencia de la iluminación es el reconocimiento del tiempo como sucesión de instantes intemporales.

Al tema del hombre sujeto a la cronología y al continuo cambio se dedicaba también Marcel Duchamp (1887-1968), cuya pintura fue estudiada por Octavio Paz en *Apariencia desnuda* (1972) y homenajeada en *Visto y dicho* («La Dulcinea de Marcel Duchamp»). El paradójico paseo de la *presencia* recuerda las obras simultaneístas de Duchamp que se basan en el concepto del tiempo cronológico como suma de instantes y representan los estados sucesivos de movimientos como simultáneos.

Para Octavio Paz, el instante presente es la negación del tiempo y corresponde a la intemporalidad o a la eternidad. Transcurriendo, el instante se convierte en tiempo y crea espacio y materia (vv. 22-25), sacando a los seres de su no-ser *(hechuras):* «¿Qué sabemos del presente? Nada o casi nada. Pero los poetas saben algo: el presente es el manantial de las presencias. […] Es hoy y es la antigüedad más antigua, es mañana y es el comienzo del mundo, tiene mil años y acaba de nacer» (*OC,* 3: 41). El instante presente engendra las formas del mundo material, recrea el mundo en cada momento. La materia así creada se ve representada en nuestro poema por la aparición de *casas, robles, nieve* y *tiempo* que cierra el momento intemporal en que [e]*n sí mismas las cosas se abismaban*.

Hemos visto que la *presencia* alegórica vacila entre estar y no estar y se confunden presencia y ausencia. Esta idea se refleja también en *vida y muerte fluían confundidas* (v. 26), la reconciliación de los contrarios por excelencia, y se basa en el concepto filosófico del *nirvana:* «En efecto, si para el pensamiento indio la condición humana se define por la existencia de los contrarios, la liberación (es decir, la abolición de la condición humana) equivale a un estado no condicionado que supera los contrarios o, lo que es lo mismo, a un estado en el que coinciden los contrarios» (Eliade, 1968: 91). La antonimia de tiempo cronológico e intemporalidad se anula en la Maitri Upanisad: para el sabio reunido con el *brahman,* los dos conceptos dejan de ser opuestos; para alcanzar ese estado, los yoguis han desarrollado las llamadas técnicas de la «salida del tiempo» (*cf.* Eliade, 1968: 91-98; *cf.* también «Deprecación», vv. 27-28). Aun habiendo 'salido del tiempo' y revelado el instante presente, el

sujeto lírico es arrastrado por el flujo del tiempo *(fluían confundidas).* Continúa la vida en el tiempo cronológico, pero con una percepción transmutada *(en cada cosa estaba mi fantasma. / Yo no estaba).*

27. *Mirar deshabitado, la presencia*
28. *con los ojos de nadie me miraba:*
29. *haz de reflejos sobre precipicios.*
30. *Miré hacia adentro: el cuarto era mi cuarto*
31. *y yo no estaba. Al ser nada le falta*
32. *—siempre lleno de sí, jamás el mismo—*
33. *aunque nosotros ya no estemos... Fuera,*
34. *todavía indecisas, claridades:*
35. *el alba entre confusas azoteas.*
36. *Ya las constelaciones se borraban.*

Continúa el motivo de la ausencia y del vacío: *no ... ni, no estaba, ni un alma, solo, sin nadie, desvanecida, muerte, deshabitado, ojos de nadie, nada, jamás, se borraban*. La paradoja de la *presencia* que *con los ojos de nadie* mira al hablante lírico se basa en la reconciliación de materialidad *(ojos)* e inmaterialidad *(nadie),* de presencia y ausencia, de ser y no ser. Por lo visto, hay un enlace semántico con varios sintagmas precedentes: *Vida y muerte fluían confundidas; la presencia / pasaba sin pasar, desvanecida / en sus hechuras*. Según afirma el autor, la presencia es *nada,* no tiene identidad propia y, sin embargo, es capaz de engendrar las formas insertando al ser en el curso del tiempo cronológico: «La presencia rescata al ser. O mejor dicho, lo arranca del caos en que se hundía, lo recrea. Nace el ser de la nada» (*El arco y la lira, OC,* 1: 160).

Vislumbrando la índole del tiempo presente, el hablante lírico debería desempeñar el papel de sujeto agente de la percepción; sin embargo, le *mira* la presencia. Tal inversión paradójica de la diátesis de pasivo a activo, licencia frecuente en la poesía paciana (*Me espían mis pensamientos* [«Meditación»], *los nombres […] nos dicen* [«Conversar»], *tus ojos contemplan tu poema - ¿o es tu poema / el que contempla las visiones de tus ojos?* [Refutación de los espejos], etc.), parece ilustrar la percepción asombrosa y reveladora que se da en la experiencia del instante presente. La afrontación de la *presencia* por una mirada, cara a cara, subraya además el estado separado del curso del tiempo en que se encuentra el sujeto lírico.

La metáfora del *haz de reflejos sobre precipicios* señala la índole imprecisa y precaria de la revelación de la presencia. Probablemente es por su papel de fuente de las apariencias por lo que se le atribuye el simbolismo de la luz y del espejo (*cf.* «Cuarteto»: *nosotros sólo somos cabrilleos;* «Insomne»: *Vigilia del espejo / […] Reflejo tras reflejo / urde tramas la araña*).

En los versos 30-31 el hablante lírico retira su mirada de la calle y se dirige hacia el interior de su habitación. Se le presenta la visión de la segunda estrofa *(el cuarto era mi cuarto),* pero choca con su propia ausencia *(y yo no estaba):* un indicio de que está 'fuera de sí' se ha desprendido de su existencia temporal. La imagen del cuarto vacío equivale a la de la vacuidad de las cosas que, en la tercera estrofa, *En sí mismas se abismaban:* la ausencia remite, por un lado, al abandono del tiempo irreversible; por otro lado, podría indicar la revelación de la propia índole vacía, irreal. La salida del cuarto por la noche corresponde a un *topos* de la lírica mística española, *cf.* San Juan de la Cruz, *Noche escura del alma*.

La dicotomía de *ser* y *estar* manifiesta en *Al ser nada le falta / […] / aunque nosotros ya no estemos* evoca el mundo discursivo de la filosofía, en particular la obra de Martin Heidegger que se refleja en muchos pasajes del poemario. El *ser* es una entidad constante *(nada le falta),* la revelación ontológica cierra con el reconocimiento de su continuidad. Podemos asociar el concepto del *ser* con el instante intemporal: de él emana el tiempo fluyente, el *estar* pasajero de las existencias en el mundo *(aunque nosotros ya no estemos),* el *ser* es la fuente inagotable de la vida. A esta visión se oponen las metáforas de la vacuidad: las formas están vacías, mientras que la fuente está llena de *ser*. En *La búsqueda del presente* el autor observa que «en la Eternidad no sucede nada porque todo es. Triunfo del ser sobre el devenir» (*OC,* 3: 37). En su cualidad de desprender las existencias, el *ser* se caracteriza por el cambio incesante, por el eterno ir y venir de las formas *(siempre lleno de sí, jamás el mismo).* A la vez, el verso 33 remite al tema de la muerte, central en la sección. Veremos en «Ejercicio preparatorio» que a la metafísica del instante presente le corresponde una metafísica de la muerte como abandono definitivo de la temporalidad.

Al amanecer se restablece el curso del tiempo y termina la experiencia del presente: *Ya las constelaciones se borraban,* imagen que en el nivel *concretista* de la interpretación indica que, al rayar el alba, se disipa la luz de las

estrellas. En la poesía paciana la noche suele constituir el trasfondo de las experiencias místicas. Por la noche nace la *escritura de pájaros: / memorias del viento* [«Al vuelo (1)»], por la mañana *Se disipa, impalpable abecedario, / la rápida escritura de los pájaros* («Cuarteto»). La transición de noche a día no es abrupta *(todavía indecisas, claridades).* En el nivel *concretista*, las *confusas azoteas* se refieren a la fisonomía arquitectónica de la ciudad. Además, el motivo de la confusión parece indicar los efectos de la experiencia nocturna: el desconcierto ante las visiones de la presencia, ante la fusión de existencia e inexistencia. Las metáforas de la indecisión de las claridades y de la confusión de las azoteas reflejan el estado del sujeto lírico.

«Pequeña variación»

Partiendo de un recuerdo de infancia —el obligatorio rezar del *Credo*— Octavio Paz llega a reflexionar sobre la muerte. El desarrollo temático de la muerte se asocia con la variación de un tema musical, de ahí el título del poema. El texto enlaza con «Un despertar», el poema precedente, en cuanto retoma y explicita el tema de la muerte. Reaparece además el concepto del instante presente que se identifica con el momento de la muerte. Las cuatro estrofas de «Pequeña variación» miden entre 5 y 13 versos. Con excepción del verso escalonado 28, realzado por su extensión, se trata de heptasílabos, eneasílabos y endecasílabos no rimados.

1. *Como una música resucitada*
2. *—¿quién la despierta allá, del otro lado,*
3. *quién la conduce por las espirales*
4. *del oído mental?—,*
5. *como el desvanecido*
6. *momento que regresa*
7. *y es otra vez la misma*
8. *disipada inminencia,*
9. *sonaron sin sonar*
10. *las sílabas desenterradas:*
11. y en la hora de nuestra muerte, amén.

Por medio de metáforas y comparaciones se introduce el recuerdo del *Credo* que el hablante lírico rezaba de niño. Emerge *como una música resucitada:* hallamos una imagen parecida en «Proema» *(el solo de flauta en la terraza de la memoria),* la música forma parte del campo semántico del mensaje enigmático que se extiende por todo el poemario.

Por *allá* y *del otro lado* se designa la subconsciencia, la «parte nocturna de nuestro ser» (con la expresión del autor usada en *El arco y la lira, OC,* 1: 131). En la obra de Octavio Paz, lo subconsciente, los sueños, la imaginación suelen dotarse del simbolismo de la «otra orilla» (*cf. ibidem,* 131 ss.). El pronombre interrogativo *quién* en los versos 2-3, puesto de relieve por la repetición anafórica, pregunta por el actante responsable de la emersión del recuerdo, planteando el problema de la propia «otredad» como aspecto de la «otra orilla» (*cf.* también *OC,* 1: 141).

La metáfora de *las espirales del oído mental* define la memoria como lugar de resonancia de los recuerdos, como el oído por el que percibimos la música. En un primer nivel semántico, las *espirales* funcionan como referencia anatómica a la parte interior del oído (*cf.* «Fuegos lúdricos»: *música / dormida en el caracol de la memoria*). En su acepción simbólica, las *espirales* se refieren al laberinto desconocido e inextricable de la subconsciencia. El movimiento espiral es centrifugal: podría remitir al concepto del centro del ser que se halla en nosotros (*cf.* la alegoría del 'árbol adentro'); de ese centro sale el recuerdo por las *espirales del oído mental,* hay una transición especial y una transformación: actualizándose el recuerdo, pasa por la espiral del tiempo —otra acepción simbólica de la espiral es la de señalar el curso circular del tiempo (*cf.* «Aunque es de noche»: *la historia es espiral sin desenlace*)—.

El recuerdo del momento pasado, *desvanecido,* está muy presente, casi real: *es otra vez la misma disipada inminencia*. La paradójica reconciliación de 'estar' *(inminencia)* y 'no estar' *(desvanecido, disipada)* suele acompañar el motivo del instante intemporal, *cf.* «Un despertar»: *la presencia / […] desvanecida / en sus hechuras*. En la diáfora *sonaron sin sonar* continúa la alegoría del recuerdo como música; la resonancia es mental, no manifiesta. El desenterramiento en *sílabas desenterradas,* así como el verbo *resucitar* y el participio *desvanecido,* indican que las palabras del *Credo* ya parecían olvidadas. Pero insinúan también que el hablante lírico considera su infancia como una vida aparte (*cf.* «Epitafio sobre ninguna piedra»). Con esto se cierra el campo

semántico del regreso, compuesto por *resucitada, despierta, conduce, regresa, otra vez la misma* y *desenterradas*. La cita del *Credo (y en la hora de nuestra muerte, amén)* nos presenta el núcleo semántico de las estrofas siguientes: el tema del tiempo, de la transitoriedad y de la muerte.

12. *En la capilla del colegio*
13. *las dije muchas veces*
14. *sin convicción. Las oigo ahora*
15. *dichas por una voz sin labios,*
16. *rumor de arena que se desmorona,*
17. *mientras las horas doblan en mi cráneo*
18. *y el tiempo da otra vuelta hacia mi noche.*

Octavio Paz estudió en un colegio francés de hermanos maristas. «Era obligatorio asistir a misa, y las misas se celebraban en una capilla muy bonita: el colegio era un edificio de fines del siglo XVIII o principios del XIX que antes había sido una hacienda. Las misas eran largas, los sermones aburridos y mi fe comenzó a congelarse. Me aburría y esto era ya una blasfemia porque me daba cuenta que me aburría» (Octavio Paz en Roggiano, 1979: 6).

El hablante lírico percibe ('oye') las últimas palabras del *Credo* pronunciadas como por una *voz sin labios*. Esta imagen indica otra vez la dimensión mental del recuerdo: ya no son los labios del niño los que articulan las palabras, sino que resuenan como voz interior. El *rumor de arena que se desmorona* —el flujo del tiempo medido por el reloj de arena— se compara con la *voz* del verso precedente: hemos visto en el poema «Conversar» que *las palabras / nos son signos, son años.* En otros textos de *Árbol adentro,* la transitoriedad simbolizada por la arena se relaciona con el tema del mensaje enigmático, escrito sobre arena.

La imagen de *las horas* que *doblan* en el *cráneo* del hablante lírico ilustra que el manar de las horas es como el aviso de unas campanas que tocan a muerto. La imagen de la campana evoca otra vez la capilla del colegio. Por otro lado, el verbo *doblar* podría actualizar su acepción de 'pasar a otro lado', implicando también la idea del tiempo que pasa. Empieza aquí el campo temático de la muerte acechante. En *el tiempo da otra vuelta hacia mi noche* se trata de la tercera metáfora que se basa en la asociación figurativa con un reloj (*arena, doblar* y aquí la alusión a una manecilla que gira).

19. No soy el primer hombre
20. *—me digo, a lo Epicteto—*
21. que va a morir sobre la tierra.
22. *Y el mundo se desploma por mi sangre*
23. *al tiempo que lo digo.*

En «Ejercicio preparatorio» el poeta se dedica ampliamente al arte de bien morir; aquí proclama una afrontación estoica *(a lo Epicteto).* Podemos considerar la imagen del desplome como expresión del espanto y del terror que provoca la idea de morir. Otra interpretación remite al tema del tiempo: como más arriba, el hablante lírico afirma que, mientras está reflexionando sobre la muerte *(al tiempo que lo digo),* el tiempo pasa. El desplome podría ilustrar la rapidez del curso del tiempo y la intensidad con que lo experimentamos al concienciarnos de nuestra transitoriedad. En *El laberinto de la soledad* el autor afirma que no somos nada más que tiempo y este se manifiesta en nuestras vidas; habla de una «fatal inserción en un tiempo que es nosotros mismos y que al alimentarnos nos devora» (*OC,* 8: 185). Como símbolo, la sangre podría ilustrar dicha unión que hay entre tiempo y vida (la sangre corre por nuestras venas como cuando fluye el tiempo). El desplome indica un movimiento opuesto al de la espiral: se dirige hacia un centro, mientras que la espiral arranca un recuerdo del centro y lo lleva a la memoria del sujeto lírico.

El desconsuelo
25. *de Gilgamesh cuando volvía*
26. *del país sin crepúsculo:*
27. *mi desconsuelo. En nuestra tierra opaca*
28. *cada hombre es Adán:*
con él comienza el mundo,
29. *con él acaba.*

En la epopeya de Gilgamesh, el protagonista viaja al más allá (el *país sin crepúsculo* donde no se pone el sol) para adquirir la inmortalidad y resucitar a su amigo. Fracasa en su intento, se da cuenta del destino inevitable de la muerte y regresa a la tierra para morir. El *desconsuelo* de Gilgamesh es el desconsuelo ante la imposibilidad de vencer la muerte. Es también posible que el *desconsuelo* se refiera a la soledad de Gilgamesh tras la muerte de su amigo

Enkidu y al desconsuelo del sujeto lírico al reconocer que morimos solos: *cada hombre es Adán: / con él comienza el mundo, / con él acaba*. Se refleja el tema de la soledad del hombre desarrollado por el autor en *El laberinto de la soledad,* pero se presenta también la idea de que la realidad es subjetiva. Cada hombre vive en su propia visión del mundo que nace y muere con él, una de las fuentes de la soledad del ser humano. Tal subjetivismo parece reflejarse también en la estrofa precedente *(el mundo se desploma por mi sangre).*

Figura el sol *(sin crepúsculo)* como símbolo del otro mundo, anudando con el título de la sección: *Un sol más vivo*. Se opone a la visión de *nuestra tierra opaca,* 'esta orilla' que carece de la luz trascendental y refleja la tristeza de Gilgamesh, del sujeto lírico y del hombre en general. El recurso formal de la escisión tipográfica de versos subraya los siguientes contrastes: *El desconsuelo / […] / mi desconsuelo; con él comienza el mundo, / con él acaba*.

Entre el después y el antes,
paréntesis de piedra,
seré por un instante sin regreso
el primer hombre y seré el último.

La idea de un momento intercalado entre un *después* y un *antes* remite al concepto del instante intemporal. Aquí, ese instante equivale al momento de la muerte. El instante intemporal es como una *paréntesis de piedra:* suele caracterizarse por metáforas que ilustran una suspensión, una pausa, una intercalación (*cf.* «Intervalo»: *la hendedura, el intersticio, / el breve vértigo del* entre). Por su calidad seca e inmóvil, el símbolo de la *piedra* se relaciona con la muerte. Además, la imagen de la petrificación ilustra la inalterabilidad: morir es evadir, en *un instante sin regreso,* irrevocable y definitivamente del tiempo histórico.

Por el empleo del tiempo futuro *(seré)* y por la irrevocabilidad expresa en *sin regreso* queda patente que el sujeto lírico habla del instante de su propia muerte. Morirá solo («Nacemos solos y morimos solos», *cf. El laberinto de la soledad, OC,* 8: 179), y no hay soledad más cierta que la del primer y la del último hombre sobre la tierra. Nótese el paralelismo semántico y sintáctico entre los versos 31-32 *(seré por un instante sin regreso / el primer hombre y seré el último)* y los versos 28-29 *(con él comienza el mundo, / con él acaba).*

33. *Y al decirlo, el instante*
34. *—intangible, impalpable—*
35. *bajo mis pies se abre*
36. *y sobre mí se cierra, tiempo puro.*

La salida del tiempo cronológico se dibuja, como observamos también en otros poemas, por una metáfora relacionada con el espacio: *bajo mis pies se abre / y sobre mí se cierra*. El instante es como un hueco en el tiempo lineal por el que caemos en el *tiempo puro*. El concepto del *tiempo puro* parece equivaler a un tiempo mítico, trascendental y tal vez eterno, alcanzable por medio de una fusión con el instante intemporal. La caracterización de *intangible* e *impalpable* indica, por un lado, que el instante es fugaz; por otro lado, afirma que cobija un enigma. La naturaleza del instante consiste en constituir un acceso a la «otra orilla», a la esencia de nuestro ser: de ahí que arriba también la muerte se describa como llegada del *instante*. Tanto la muerte como el momento de la experiencia mística entrañan una revelación.

«Epitafio sobre ninguna piedra»

Desde la perspectiva de su muerte imaginada, el poeta escribe su propio epitafio. El breve poema se compone de cinco versos alejandrinos no rimados; el verso central marca el paso del hablante lírico de la infancia a la edad adulta, que equivale al paso de un concepto ideal del tiempo a la revelación del tiempo irreversible.

1. *Mixcoac fue mi pueblo: tres sílabas nocturnas,*
2. *un antifaz de sombra sobre un rostro solar.*

El poeta se ocupa, otra vez, del problema del tiempo. En el verso primero evoca su infancia: creció en Mixcoac, en las afueras de la ciudad de México. La metáfora de las *tres sílabas nocturnas* ilustra el olvido, la lejanía del recuerdo, e introduce la *isotopía* de la sombra. La oscuridad suele estar relacionada con la parte 'nocturna' de nuestro ser, la subconsciencia. Como hemos visto en una serie de poemas precedentes, la noche es el trasfondo de experiencias especiales.

Mixcoac, el *antifaz de sombra,* tiene una función protectora. Impide la vista de un *rostro solar,* cegador. El antifaz simboliza el amparo por el que suele caracterizarse la infancia, la seguridad del niño antes de ser lanzado hacia la vida de adulto, antes de conocer el *rostro solar* del mundo. Debido a la múltiple semántica del símbolo del sol en este volumen, parece difícil la interpretación del *rostro solar*. Por un lado, el sol suele representar el saber, *cf.* «Imprólogo» *(licor de sol destilado, géiser de soles):* quitar el antifaz implica la revelación de una determinada realidad. Por otro lado, el sol puede simbolizar el tiempo histórico y devorador (*cf.* 1930: «Vistas fijas», *piedras tatuadas por un astro colérico*).

En *La búsqueda del presente* (*OC,* 3: 34), Octavio Paz comenta que de niño tenía otra percepción del tiempo: «Todos los tiempos, reales o imaginarios, eran *ahora mismo;* el espacio, a su vez, se transformaba sin cesar: allí era aquí; todo era aquí: un valle, una montaña, un país lejano [...]. El mundo era ilimitado y, no obstante, siempre al alcance de la mano; el tiempo era una substancia maleable y un presente sin fisuras». Tal percepción especial de la realidad se debe a lo que el autor suele llamar la vivencia del tiempo mítico, la coincidencia de todos los tiempos en el tiempo presente. La revelación del *rostro solar,* del tiempo destructivo, hace que el niño descubra la realidad sobre la condición humana, hace que quede expulsado del tiempo mítico, infantil. De ahí el peligro que emana del rostro solar —dejando su pueblo, el poeta es arrojado hacia el tiempo y la vida de adulto—. En la transición de la niñez a la adultez, del tiempo mítico al tiempo irreversible, muere una parte del yo *(mi tumba).*

3. *Vino Nuestra Señora, la Tolvanera Madre.*
4. *Vino y se lo comió. Yo andaba por el mundo.*
5. *Mi casa fueron mis palabras, mi tumba el aire.*

El paso decisivo se debe a la llegada de *Nuestra Señora, la Tolvanera Madre* que divide el poema en dos partes —el episodio de la infancia y el de la adultez—. La tolvanera reúne en sí tres símbolos que aparecen con frecuencia en este volumen: el viento, el movimiento espiral y el polvo. Los tres se relacionan con el tema del tiempo: el polvo es una metáfora del hombre mortal y simboliza la transitoriedad del mundo [*cf. Génesis* (2,7)]. La transitoriedad es

una de las acepciones simbólicas del viento. La espiral representa el tiempo en su poder tanto creativo como destructivo. La violencia se refleja en la fuerza transformadora y reveladora de la *Tolvanera Madre:* devora Mixcoac, el *antifaz de sombra*.

En el nivel existencial de la interpretación, la *Tolvanera Madre* es una personificación de la capital adonde se mudó el poeta de adolescente. En un nivel más abstracto, podemos considerar a la *Tolvanera Madre* como figura iniciadora y personificación del tiempo devorador: debido al curso del tiempo el poeta se hace adulto. La *Tolvanera Madre* se representa como madona *(Nuestra Señora)* —el tiempo es como una deidad maternal cuyos hijos son los hombres, somos hijos del tiempo—. Por su poder a la vez creativo y destructivo, el tiempo (o, según la lectura sugerida arriba, la 'monstruosa' capital) se representa como diosa maternal y como madre terrible y devoradora, como la figura de Coatlicue en la mitología azteca.

Pero también en la vida de adulto el hablante lírico encuentra amparo: *mi casa fueron mis palabras*. La poesía lo protege del *rostro solar* como antes lo hacía la *sombra* de su infancia en el pueblo de Mixcoac. La palabra poética facilita que reconquiste el tiempo mítico de su infancia; en *La búsqueda del presente* (*OC,* 3: 35) Octavio Paz lo afirma: «Entre lo que he llamado mi expulsión del presente y escribir poemas había una relación secreta».

La metáfora de la poesía como *casa* aparece también en «La casa giratoria» y «Basho An» (de *Gavilla*). El *aire,* en cambio, conlleva la muerte: simboliza la *efimeridad,* se opone al símbolo de la casa, representa el vacío y la fugacidad de las existencias temporales. Es la *tumba* del hombre, y del poeta en particular, pues no conserva la palabra poética (*cf.* «Acertijo» [de *Gavilla*]: *el gavilán / solitario en la altura / traza un signo, / al punto desvanecido*).

«Ejercicio preparatorio (Díptico con tablilla votiva)»

La trilogía

«Ejercicio preparatorio» se compone de tres partes: «Meditación», «Rememoración» y «Deprecación». El subtítulo «Díptico con tablilla votiva» constituye una metáfora intermedial: «Un díptico es un cuadro con dos tableros que se abren y cierran como las cubiertas de un libro y del que se cuelga, a veces, una tablilla votiva. Entre paréntesis: en una de las odas más hermosas de Horacio aparece, también, al final una tablilla votiva: agradece haberse salvado en un naufragio de amor» (Octavio Paz en *Poesía, pintura, música, etcétera;* una entrevista con Manuel Ulacia, *OC,* 15: 140). En el mundo romano los dípticos se usaban como soporte de escritura, dos tableros encerados que se cerraban como un libro. Los dípticos cristianos, o bien tablillas sagradas, eran oratorios ambulantes o cuadros (retablos dípticos). Los dos tableros de nuestro díptico corresponden cada uno a un texto, lo que ilustra la simetría formal y temática que hay entre «Meditación» y «Rememoración».

El poema tercero, «Deprecación», lleva el subtítulo de «Tablilla votiva», se adjunta al díptico y tiene menor extensión. En el mundo cristiano, las tablillas votivas se usaban como exvotos. Aparte de ser una plegaria (*deprecación:* el hablante lírico pide que le sea concedida una muerte determinada), el poema contiene un voto: el hablante se propone morir de un determinado modo. Los tres textos contienen reflexiones sobre el morir y pueden ser considerados como arte de bien morir (como insinúa el título, «Ejercicio preparatorio»).

El campo semántico del mundo de la Iglesia se extiende por toda la trilogía: subraya el recogimiento de que va acompañada la reflexión sobre la muerte y remite al género de las *artes moriendi*. Las citas que preceden a cada parte establecen además una relación intertextual con la obra de Horacio, Michel de Montaigne y Miguel de Cervantes y Saavedra, cuyo estoicismo fue señalado por Anthony Stanton en su estudio de la trilogía (2009: 149). La lectura del último capítulo de *Don Quijote de la Mancha* constituye el *leitmotiv* de «Ejercicio preparatorio», abarca las tres partes. Según Stanton, «[n]ada más normal que este libro final, que representa la cima de la obra poética de Paz, encuentre su fuente de inspiración en el capítulo culminante de la más grande novela escrita en español» (2009: 151).

Octavio Paz describe el desarrollo temático del díptico como sigue: «El primer tablero es una *meditación* sobre la presencia de la muerte en nuestras vidas y cómo nos cuesta trabajo aprender a morir. [...] El segundo tablero, "Rememoración", acude a mis escrituras para que ayude a labrar mi cara de muerto». Sobre la parte final comenta: «[e]s una tablilla votiva, una súplica: vuelvo a Don Quijote y a su muerte ejemplar. No en el campo de batalla, sino en su cama» (*OC,* 15: 140-141). Con «Ejercicio preparatorio» Octavio Paz confiere a la poesía la tarea de prepararnos para la muerte; antes, dice el poeta, «las religiones y las filosofías nos enseñaban a labrar nuestra cara de muerto» (*ibidem,* 140).

«Meditación (Primer tablero)»

El título de este poema se inspira en la cita de Montaigne que le precede: «La préméditation de la mort est préméditation de la liberté. Qui a appris à mourir, il a désappris à servir» (*Les Essais,* livre 1, chapitre 20). Como Montaigne, el poeta 'medita' sobre la muerte con el fin de 'aprender a morir'. El hablante lírico describe cómo, ensimismándose, se va distrayendo del trasfondo real, cómo va cayendo en un estado entre onírico y reflexivo que, en el nivel formal, se refleja en el empleo de versos escindidos. En una sucesión de asociaciones, se da primero la experiencia de la intemporalidad que, personificada, llega como una *presencia* y se va confundiendo con la idea de la muerte. El hablante lírico intenta imaginar su propia muerte.

1. *La hora se vacía.*
2. *Me cansa el libro y lo cierro.*

La trama del poema se desarrolla ante un trasfondo concreto: una noche, el hablante lírico está leyendo un libro en su habitación (como veremos más abajo, se trata del *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes). Cuando se cansa de leer, cierra el libro y da rienda suelta a sus pensamientos. La hora *se vacía,* como un reloj de arena [*cf.* «Al vuelo (1)»: *Luna, reloj de arena: / la noche se vacía*]: ya es de noche. El cansancio del sujeto lírico y el flujo del tiempo son el punto de partida de la reflexión sobre el morir. En el nivel alegórico, podemos asociar la tarde con la vejez —como también el libro que se cierra—.

La vida es una ilusión (*cf.* el concepto indio de la *maya* mencionado en lo precedente), como la trama ficticia de una novela.

3. *Miro, sin mirar, por la ventana.*
4. *Me espían mis pensamientos.*
Pienso que no pienso.

Tras haber cerrado el libro, el hablante lírico mira por la ventana y cae en un estado mental meditativo. Se van borrando los pensamientos concretos, aunque en los versos que siguen se concretará cada vez más la idea de la muerte; la mente se abre a la experiencia trascendental que se anuncia por una serie de paradojas. La ventana simboliza una frontera y anuncia una transgresión, como la puerta en los versos siguientes. La distraída mirada por la ventana refleja la ausencia de pensamiento, ausencia que hiperbólicamente se ilustra como sigue: *Me espían mis pensamientos*. Los pensamientos aparecen paradójicamente separados de su sujeto portador. En la poesía de Octavio Paz, tales separaciones de entidades inseparables o inversiones de papeles suelen anunciar el momento asombroso y revelador de un punto de vista imposible (*cf.* «Un despertar»: *la presencia con los ojos de nadie me miraba*). Los pensamientos del sujeto lírico lo *espían* disimuladamente, como esperando el momento oportuno de volver: la experiencia es instantánea y precaria.

El hablante lírico está consciente de que tiene la mente vacía *(Pienso que no pienso);* nótese que en la meditación budista el yogui aspira a vaciar la mente de sus pensamientos sin perder la capacidad de pensar: «Especially Yogacara Buddhism emphasizes the attainment of 'pure thought'. This consists not in thinking about something but rather in the insight that thought is not in any object but in a subject free of all objects» [Eliade (ed.), 1993, *s. v. mysticism*].

5. *Alguien, al otro lado, abre una puerta.*
6. *Tal vez, tras esa puerta,*
7. *no hay otro lado.*
Pasos en el pasillo.
8. *Pasos de nadie: es sólo el aire*
9. *buscando su camino.*

Se sigue dibujando el trasfondo de la habitación. En el nivel literal, el hablante lírico advierte pasos en el pasillo; parece que alguien se acerca, pero es solo una corriente de aire. En el nivel alegórico, la puerta y el pasillo representan la transición entre dos mundos, que en nuestro contexto equivale a la transición entre vida y muerte (*cf.* vv. 6-7, *Tal vez, tras esa puerta, / no hay otro lado*). El paralelismo que hay entre la afirmación y la siguiente puesta en duda de la existencia del «otro lado» se subraya por el quiasmo en vv. 5-7. En este pasaje del poema abundan semejantes afirmaciones y negaciones contrapuestas (*cf.* también *nadie* frente a *alguien*), paralelismos contrastivos que a veces son realzados por la línea poética escalonada.

Un personaje desconocido, *alguien,* se halla *al otro lado*. No es suficiente ver en estos versos una llegada de la Muerte personificada: considerando el cotexto, podemos identificar la figura *al otro lado* como *alter ego* del sujeto lírico, su otredad. Más abajo veremos que el poeta crea el concepto de una muerte personal: *la muerte que yo quiero / lleva mi nombre, tiene mi cara.* El personaje al otro lado representa la cara trascendental del sujeto lírico, su cara de muerto. Parece abrir la puerta simbólica —la llegada de la otredad y su fusión con el yo indica la muerte—. En la obra de Octavio Paz, el concepto de la otredad siempre implica el tema de la identidad. La «otra orilla» está en nosotros mismos, es el aspecto desconocido de nuestro ser. La llegada de la otredad se da en el estado mental indicado más arriba *(pienso que no pienso...),* el «pensamiento puro».

Con la imagen de los *Pasos en el pasillo* (nótese la onomatopeya), puesta de relieve por la línea escalonada, empieza un campo semántico de la aparición que se suspende en seguida por su negación *(Pasos de nadie: es sólo el aire / buscando su camino).* Pero será retomado a partir del verso 23 *(el aire que anda por el pasillo)* para culminar en la visión de la *presencia* y de la muerte. Según otra lectura, los pasos podrían ilustrar el tiempo pasado; el pasillo, el curso del tiempo y de la vida, un camino recorrido por las apariencias históricas que, sin embargo, no tienen sustancia *(pasos de nadie).* El aire, como el viento, simbolizaría la *efimeridad* de las apariencias históricas (*cf.* «Epitafio sobre ninguna piedra»: *mi tumba el aire*).

Nunca sabemos

10. *si entramos o salimos.*

Salir y entrar dejan de ser antagónicos, la neutralización de estos verbos conversos remite al problema de las perspectivas. Para el poeta, vida y muerte se pueden confundir, depende del punto de vista: «Morir, vivir: viviendo morimos, morimos viviendo» (*cf. El arco y la lira, OC,* 1: 160). La neutralización de las oposiciones es típica del pensamiento de Paz, la identidad de los contrarios se revela en el instante intemporal:

Yo, sin moverme,
11. *también busco — no mi camino:*
12. *el rastro de los pasos*
13. *que por años diezmados me han traído*
14. *a este instante sin nombre, sin cara.*

La inmovilidad del protagonista contrasta con el movimiento del aire en el pasillo. Como el aire que busca su camino, en una búsqueda inmóvil, mental, el hablante lírico intenta recordar su pasado *(busco […] / el rastro de los pasos / que […] me han traído / a este instante).* Aquí se anuncia, sin desarrollarse todavía, el tema de la segunda parte de nuestra trilogía: la memoria («Rememoración»). Como el *libro* en el verso 2, los *pasos* simbolizan las etapas de la vida del hablante lírico. El pasado y su memoria son finitos, son *años diezmados,* tiempo histórico. El sintagma *los pasos […] me han traído* subraya el papel pasivo del hombre, llevado por el curso del tiempo.

Con *este instante* el hablante lírico parece designar el momento crucial de la revelación. El instante se opone al tiempo histórico: no tiene *nombre* ni *cara,* es desconocido por no ser tiempo vivido. Aparece por vez primera el estribillo del poema, *Sin nombre, sin cara* (v. 14), seguido por un verso que lo repite de forma quiástica: *sin cara, sin nombre*. Se introduce aquí una extensa reflexión sobre tiempo y espacio, que más abajo lleva a la revelación del instante presente, intemporal. La idea de la falta de identidad del instante se halla en varios pasajes del poemario (*cf.* «Un despertar»: *Mirar deshabitado, la presencia / con los ojos de nadie me miraba*) y suele ser ilustrada por paradojas que reúnen los conceptos irreconciliables de ausencia y presencia, plenitud y vacío.

15. *Sin cara, sin nombre.*
Hora deshabitada.

En *Hora deshabitada* tenemos otra metáfora que dota al instante del sema de la ausencia. Corresponde al primer verso del poema: *La hora se vacía,* pero *cf.* también el concepto budista del vacío *(sunyata)* en que se basa el mundo.

16. *La mesa, el libro, la ventana:*
17. *cada cosa es irrefutable.*
Sí,
18. *la realidad es real.*

El sujeto lírico vuelve a dirigir su atención a la realidad física que lo rodea: su entorno habitual. No niega la materialidad (*enorme, sólida, palpable,* v. 19) del mundo, pero se da cuenta de su condición efímera:

Y flota
19. *—enorme, sólida, palpable—*
20. *sobre este instante hueco.*
La realidad
21. *está al borde del hoyo siempre.*

A la materialidad se opone la inmaterialidad, el vacío: *la hora se vacía, hora deshabitada, instante hueco*. Como la materia y el tiempo se condicionan, en el instante intemporal está *hueco*. Aun cuando el mundo material parece sólido y palpable, es inestable: tal inestabilidad se ilustra por la imagen de la realidad suspendida sobre el *instante hueco* como sobre un *hoyo*. Cada instante cobija el peligro del estado inmaterial e intemporal sin regreso, la muerte: como arriba, podemos también aquí individuar el concepto de la muerte como salida del tiempo histórico. El *hoyo* es una ilustración hiperbólica de la *efimeridad* de las cosas; la caída, una metáfora del paso entre las dos orillas.

22. *Pienso que no pienso.*

Se repite la parte destacada del verso 4 para recordar el estado meditativo en que se halla el sujeto lírico.

Me confundo
23. *con el aire que anda por el pasillo.*

Como en una unión mística, el sujeto lírico se confunde con el objeto de su meditación: el tiempo. Como acabamos de ver, la metáfora del aire por el pasillo ilustra la índole efímera y vacía de la realidad.

24. *El aire sin cara, sin nombre.*
25. *Sin nombre, sin cara,*
26. *sin decir: he llegado,*
llega.

El símbolo del aire parece coincidir con el concepto del instante, *sin cara, sin nombre*. La falta de identidad alude a la ausencia de formas individuales en el instante intemporal, manifiestas solo en el tiempo histórico (*cf.* «Un despertar»). La imagen de que el aire *llega* —en un poliptoton— *sin decir: he llegado* subraya la instantaneidad de la aparición.

En la llegada del instante *[s]in nombre, sin cara* está además presente el tema de la muerte desconocida; la muerte es la entrada definitiva en el instante intemporal, el final del tiempo *(sin decir: he llegado, / llega).*

Como veremos en el verso siguiente, el instante presente llega *interminablemente:* se manifiesta el concepto del tiempo como producto de innumerables instantes (*cf.* «Un despertar»):

27. *Interminablemente está llegando,*
28. *inminencia que se desvanece*
29. *en un aquí mismo*
más allá siempre.
30. *Un siempre nunca.*

En estos versos queda otra vez patente que el autor identifica el concepto de la «otra orilla» con el instante presente: *un aquí mismo / más allá siempre*. Se iguala la instantaneidad con la eternidad, como el *nunc stans* de Boecio. De igual manera, en el nivel espacial se borra la oposición entre *aquí* y *allá,* y continúan las *isotopías* bipolares de presencia *(inminencia)* y ausencia *(se desvanece)* que, como en los versos precedentes, se reconcilian en imágenes paradójicas. El verso 29 está escindido para poner de relieve la oposición semántica: *en un aquí mismo / más allá siempre*.

Presencia sin sombra,
31. *disipación de las presencias,*
32. *Señora de las reticencias*
33. *que dice todo cuando dice nada,*
34. *Señora sin nombre, sin cara.*

Este pasaje llama la atención por sus paralelismos fonéticos y rítmicos, evoca, como varios pasajes de la trilogía, el género del rezo como intertexto. Los conceptos del instante presente y de la *presencia* se confunden: el término de *presencia* tiene un matiz místico, en los versos 32 y 34 asume una acepción divina *(Señora).* La falta de sombra alude a la inmaterialidad de la presencia. Las *presencias* del verso 31, a su vez, indican las manifestaciones materiales en el mundo de aquí, en el tiempo histórico, y se oponen a la *presencia* del verso precedente: las existencias se disipan en el instante presente y, más concretamente, en el de la muerte: *disipación de las presencias*.

Señora de las reticencias / que dice todo cuando dice nada: en *todo* y *nada* se reconcilian otra vez presencia y ausencia, plenitud y vacío. Además, aparece el tema del mensaje enigmático en *reticencias* y *decir:* la *Señora* da entendimiento sin decir nada — experimentar la *presencia* es una revelación inefable—. El título de *Señora* crea un enlace con el poema precedente y el concepto de la *Tolvanera Madre* es una pesonificación de la muerte. Más abajo se le opone otro concepto de muerte: *la muerte que yo quiero / lleva mi nombre / tiene mi cara* (vv. 52-53).

35. *Sin cara, sin nombre:*
36. *miro*
—sin mirar;
37. *pienso*
—y me despueblo.

Las paradojas *miro / —sin mirar* y *pienso / —y me despueblo* remiten a los versos 3-4. La mirada *sin mirar* ilustra que no hay percepción; es una mirada figurada que podría remitir a una introspección (*cf.* «Insomne»: *despierto estoy, despierto / en un ojo desierto*). Tanto la mirada como el pensamiento vacíos ilustran el mencionado «pensamiento puro» de la mística oriental. Los

guiones y la escisión de los versos 36 y 37 subrayan el contraste semántico en que se basan las paradojas.

La metáfora de *me despueblo* forma parte de la *isotopía* de la ausencia, parece ilustrar que se borran las nociones de identidad y de sujeto (*cf.* vv. 3-4). Debido a la precedente fusión alegórica con el aire, o bien la muerte, el sujeto lírico asume las características del instante intemporal: el vacío y la falta de identidad.

38. Es obsceno,
39. *dije en una hora como ésta,*
40. morir en su cama.

Tras una extensa descripción del estado meditativo, aquí, hacia la mitad del poema, hay un corte temático. La cita de los versos 38 y 40 proviene del poema «¿No hay salida?» (*La estación violenta,* Tokio, 1952), donde Octavio Paz desaprueba la muerte natural. Aquí el poeta se distancia del citado enunciado, que hizo en *una hora como ésta,* en un momento de nocturna inspiración poética y pensando en la muerte.

Me arrepiento:
41. *no quiero muerte de fuera,*
42. *quiero morir sabiendo que muero.*
43. *Este siglo está poseído.*

En su meditación, el hablante lírico se da cuenta de que quiere morir preparado, a sabiendas y en la cama, como Don Quijote, cuya muerte, ajena a la tradición de los libros de caballerías, sirve de ejemplo en «Rememoración». El poeta condena la idealización de las muertes heroicas, violentas. *Este siglo está poseído* por la *idea fija* que se explica en la estrofa siguiente:

44. *En su frente, signo y clavo,*
45. *arde una idea fija:*
46. *todos los días nos sirve*
47. *el mismo plato de sangre.*
48. *En una esquina cualquiera*

49. *—justo, omnisciente y armado—*
50. *aguarda el dogmático sin cara, sin nombre***.**

Como una marca de Caín, el metafórico *signo* queda grabado en la frente de *este siglo,* remitiendo a las violencias que el siglo xx trajo consigo. El *clavo* tradicionalmente indica sufrimiento (*cf.* los clavos del crucifijo). También el ardimiento *(arde)* indica que la *idea fija* del verso 45 causa sufrimiento. Tanto el *signo* como el *clavo* subrayan la terquedad de la *idea fija* de que *este siglo está poseído:* la naturaleza violenta de nuestros tiempos se manifiesta todos los días. En «Esto y esto y esto» (de *La mano abierta*) el autor utiliza el símbolo del clavo en una imagen parecida, pero con connotación positiva: *El surrealismo ha sido el clavo ardiente en la frente del geómetra*.

En *todos los días nos sirve / el mismo plato de sangre* se presentan los temas de la violencia y del sacrificio. Los hombres se convierten en víctimas de sus propias ideologías *(cf. idea, dogmático).* El léxico religioso abunda en varios pasajes de este poema; el *plato de sangre* alude a la eucaristía o a los sacrificios humanos de la época azteca; la imagen del signo en la frente podría aludir al signo de bendición, en nuestra trilogía aparece un extenso campo semántico de la ritualidad religiosa.

El *plato de sangre* ilustra que las ideologías dogmáticas conllevan la violencia. Considerando las opiniones que el poeta expresa en los ensayos *El ogro filantrópico* o *Tiempo nublado* no pasa inadvertida su actitud pesimista frente a la realidad política de nuestra época. En su conferencia como premio Nobel pronunciada en Estocolmo en 1990 afirma, acerca de la suerte de la colectividad humana en el siglo xx: «Muy pocas veces los pueblos y los individuos habían sufrido tanto: dos guerras mundiales, despotismos en los cinco continentes, la bomba atómica y, en fin, la multiplicación de una de las instituciones más crueles y mortíferas que han conocido los hombres, el campo de concentración» (*La búsqueda del presente, OC,* 3: 39).

En el ensayo *Aterrados doctores terroristas* (*OC,* 8: 491 ss.) designa la violencia dogmática como «la otra violencia». Esta «otra» violencia se distingue por ser legitimizada e incluso organizada. En la entrevista con Manuel Ulacia, el poeta comenta los versos 44-50 como sigue: «En este fin de siglo, ha ocurrido algo terrible: nos arrebatan nuestra muerte, la de cada uno. Los terroristas, por un lado [...] y por el otro lado, el escamoteo de la muerte por

la sonriente y estúpida publicidad: comprar, consumir, gastar. Un mundo lleno de cadáveres y mercancías inútiles» (*OC,* 15: 140).

En una esquina cualquiera se esconde el *dogmático:* en cualquier tiempo de crisis brotan los dogmatismos ideológico-políticos. Los regímenes totalitarios, los individuos que se adhieren a ellos, afirman y defienden sus doctrinas con presunción *(justo, omnisciente y armado).* Aquí, el estribillo *sin cara, sin nombre* ilustra que el dogmatismo elude todo individualismo. Según afirma Octavio, en los regímenes totalitarios «Lo más real, los hombres, está al servicio de una abstracción ideológica. Ésta es una forma de enajenación» (*OC,* 9: 311). También en «Aunque es de noche» (de *La mano abierta*) nuestro poeta utiliza metáforas del vacío y de la ausencia para ilustrar el peligro de la máquina totalitaria: *Victoria de un fantasma: designa su memoria / una oquedad. La nada es gran avara / de nadies. ¿Y los otros? Se descara / el mal: la misma irreal combinatoria / baraja a todos.*

En el concepto del *dogmático sin cara, sin nombre* que, armado, aguarda dondequiera, se refleja el peligro de la muerte violenta e inesperada. El asesinato político, ideológico o religioso implica una *muerte de fuera* (v. 41), no privada e individual como la desea el hablante lírico en los versos siguientes:

51. *Sin nombre, sin cara:*
52. *la muerte que yo quiero*
53. *lleva mi nombre,*
tiene mi cara.

La muerte violenta, *de fuera,* es una muerte abstracta, *sin nombre, sin cara*. Se opone al concepto de una muerte consciente y premeditada que el hablante lírico va dibujando: *lleva mi nombre, / tiene mi cara;* nótese el contraste con el estribillo, subrayado por la escisión gráfica. La muerte que el hablante lírico quiere morir no se dota de las metáforas de la ausencia —no es una muerte *de fuera,* desconocida, sino una muerte 'de dentro', premeditada y aceptada—.

54. *Es mi espejo y es mi sombra,*
55. *la voz sin sonido que dice mi nombre,*
56. *la oreja que escucha cuando callo,*
57. *la pared impalpable que me cierra el paso,*
58. *el piso que de pronto se abre.*

En este pasaje el autor define lo que puede ser la muerte ideal. La identifica con el concepto de la otredad que ya figura al inicio del poema *(alguien, al otro lado).* La muerte es la 'otra cara' de nuestro ser, de ahí que sea idéntica a nosotros *(mi nombre, mi cara):* «La muerte [...] No está fuera: es nosotros. Vivir es morir. Y precisamente porque la muerte no es algo exterior, sino que está incluida en la vida, de modo que todo vivir es asimismo morir, no es algo negativo. La muerte no es una falta de la vida humana; al contrario, la completa. Vivir es ir hacia adelante, avanzar hacia lo extraño y este avanzar es ir al encuentro de nosotros mismos. Por tanto, vivir es un dar la cara a la muerte» (*El arco y la lira, OC,* 1: 158-159).

La *cara* es la metáfora central del poema y remite a los temas de la identidad y del reconocimiento. Para definir el concepto abstracto de muerte (que es *sin nombre, sin cara*), el hablante lírico parte de su propia identidad: un desarrollo temático por comparación. Los símbolos del *espejo* y de la *sombra* ilustran el concepto de la otredad; la misma función tienen las paradojas de la *voz sin sonido que dice mi nombre* y de la *oreja que escucha cuando callo:* la muerte nos complementa. Nos llama sin necesidad de hablar, nos escucha cuando callamos: es la voz que nos hablará y la oreja que nos escuchará cuando ya habrá sólo silencio.

El símbolo de la *pared* remite a la frontera entre las dos orillas. Separa al sujeto lírico de su otredad y es *impalpable:* no comprendemos la naturaleza de la muerte. La muerte, es decir, el instante de la transición, es un paso hacia la otredad que aún está cerrado al sujeto lírico. En la imagen del *piso que de pronto se abre* se manifiesta la idea de la instantaneidad de la experiencia trascendental, *cf.* el comentario a v. 5.

59. *Es mi creación y soy su criatura.*

La construcción poliptótica ilustra la interdependencia que hay entre vida y muerte, entre ser y no ser: sin vida no hay muerte *(la muerte [...] / Es mi creación);* por el otro lado, somos las *criaturas* de la muerte porque sin muerte no hay vida: véase la cita de Horacio antepuesta al tercer poema de la trilogía *(Debemur morti nos nostraque).* Además, la *creación* indica que el hablante lírico va construyendo y definiendo su muerte ideal: *Poco a poco [...] / la esculpo*, vv. 60-61.

60. *Poco a poco, sin saber lo que hago,*
61. *la esculpo, escultura de aire.*

La *escultura* tiene el mismo valor simbólico que en otras partes del poemario asumen el tejido, las arquitecturas, las constelaciones, la casa, las vasijas, las formas, los cubos, etc. Se basa en la similitud estructural que hay entre tejidos, arquitecturas o formas geométricas y conjuntos de palabras o esquemas de pensamiento. La imagen que tiene el hablante lírico de su propia muerte es una *escultura*. Sin reflejar *(sin saber lo que hago)* la *esculpe*. La escultura es *de aire:* la paradoja subraya el carácter efímero e impalpable de la visión de la muerte. En la entrevista con Manuel Ulacia Octavio Paz declara que debe la idea de «labrar» (crear, inventar) la propia muerte a Montaigne, Rilke y Villaurrutia (*OC,* 15: 140).

63. *Pero no la toco, pero no me habla.*
64. *Todavía no aprendo a ver,*
65. *en la cara del muerto, mi cara.*

El sujeto lírico aún no es capaz de palpar la muerte *(no la toco),* no oye la voz alegórica del verso 55 *(no me habla):* todavía no ha aprendido a morir. Como hemos visto, la metáfora de la *cara* se basa en los conceptos de la identidad y del reconocimiento: no reconocer la propia *cara* de *muerto* significa no estar preparado para la muerte.

«Rememoración (Segundo tablero)»

«El segundo tablero, "Rememoración", acude a [...] la lectura, en mi juventud, en mi casa de Mixcoac, en una edición ilustrada de *Don Quijote de la Mancha*. Rememoro en mi poema las últimas páginas —tristes y sabias, cristianas y estoicas— que relatan el regreso del hidalgo a su hogar y como, ya resignando, se prepara a morir. Movido por un impulso que no pude ni quise controlar, ese pasaje se convirtió en una extensa evocación del Valle de México, tal como lo conocí y lo viví cuando leía el libro de Cervantes, antes de la destrucción y la contaminación de ahora. No puedo juzgar esos versos ni saber cuál es su valor literario y poético —si alguno tienen—. Puedo de-

cirte, en cambio, que los escribí con amor. El Valle de México tiene (tuvo) una belleza física y espiritual. Era inmenso y armónico, templado y tempestuoso», así Octavio Paz describió la génesis de «Rememoración» en la entrevista con Manuel Ulacia, *OC,* 15: 140. El poeta recuerda su infancia pasada en el pueblo de Mixcoac. En una extensa descripción del Valle de México evoca el paisaje que lo rodeaba de niño y se da cuenta de la transitoriedad y de las huellas del tiempo. Traza un paralelismo entre la novela de Cervantes y su propia vida: leyó el libro de niño y ahora, de anciano, vuelve a leerlo. Ha cambiado la perspectiva de la lectura: esta vez se centra en la figura del Quijote en el momento de su muerte. De ahí la cita que el poeta antepone al texto —el hidalgo, en su lecho de muerte, reflexiona sobre su vida y recobra el juicio: «Querría hacerla de tal modo que diese a entender que no había sido mi vida tan mala que dejase nombre de loco; puesto que lo he sido, no querría confirmar esta verdad con mi muerte» (libro II, cap. LXXIV)—. Facilitar el entendimiento es el propósito de la trilogía: como tema central cristaliza el intento de reconciliarse con la idea de la propia transitoriedad y muerte.

1. *Con la cabeza lo sabía,*
2. *no con saber de sangre:*
3. *es un acorde ser y otro acorde no ser.*

Se expresa nuevamente la idea de que ser y no ser son las dos caras de una sola realidad: la muerte es nuestra otra cara, nuestra 'otredad' (*cf.* «Meditación»). Como lo hizo Blaise Pascal en el célebre pasaje de sus *Pensées* (IV, 277: «Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas»), el poeta distingue entre saber de *cabeza* y saber de *sangre,* comprensión por razonamiento y saber intuitivo. La metáfora del campo semántico de la música en *acorde* ilustra que la comprensión de la índole del 'ser' respectivamente del 'no ser' no se da por reflexión, sino que, como cuando se escucha una pieza de música, se experimenta en el plano intuitivo *(saber de sangre);* se podría comparar tal comprensión con la sensación de un ritmo (*cf. vibración,* v. 4).

4. *La misma vibración, el mismo instante*
5. *ya sin nombre, sin cara.*

No ser, la vida no encarnada *(sin nombre, sin cara),* en su esencia equivale a las encarnaciones: *La misma vibración, el mismo instante*. La *vibración* podría coincidir con el concepto del ritmo de *El arco y la lira,* donde Octavio Paz parte de la idea de que toda existencia se basa en un ritmo que es expresión del tiempo «original» (*OC,* 1: 79-80). Ese ritmo o *vibración* va acompañado de dos acordes: el de la existencia y el de la ausencia. Del *instante* emanan las apariencias y el tiempo fluyente, pero el instante constituye a la vez la salida de este mundo: cobija los dos —el ser y el no ser—.

El tiempo,
6. *que se come las caras y los nombres,*
7. *a sí mismo se come.*

El tiempo cronológico no solo engendra las apariencias, sino que también las devora (*cf.* la figura de la Tolvanera Madre en «Epitafio sobre ninguna piedra»). Cuando dejamos de existir (al morir), el tiempo come *a sí mismo:* cesa de transcurrir. Eso acontece, como ya hemos visto en «Meditación», al entrar en el instante intemporal donde reside el «tiempo puro» (*cf.* «Pequeña variación»), donde el ser se convierte en no ser y al revés.

8. *El tiempo es una máscara sin cara.*

Las cosas que encarnan en el tiempo histórico son solo apariencias; el ser puro se encuentra en el «tiempo puro», accesible —entre otras cosas— por la poesía (*cf. El arco y la lira, OC,* 1: 52). Como una máscara, el *tiempo* cubre la cara auténtica, la otredad que es la realidad más real. El tiempo mismo, sin embargo, no tiene cara: la otredad no reside en el tiempo histórico. El tiempo de por sí no existe *(sin cara),* aunque las apariencias históricas *(máscara)* nos lo hacen creer. «El tiempo no está fuera de nosotros, ni es algo que pasa frente a nuestros ojos como las manecillas del reloj: nosotros somos el tiempo y no son los años sino nosotros los que pasamos» (*El arco y la lira, OC,* 1: 80).

9. *No me enseñó a morir el Buda.*
10. *Nos dijo que las caras se disipan*
11. *y sonido vacío son los nombres.*

12. *Pero al morir tenemos una cara,*
13. *morimos con un nombre.*

En la entrevista concedida a Manuel Ulacia el poeta observa que «el cristianismo nos enseña a morir con los ojos abiertos, como don Quijote, arrepentidos del mal que hicimos y reconciliados con nuestras fallas y fracasos. El budismo nos enseña a ver claro en esta vida» (*OC,* 15: 141). La reflexión budista sobre la muerte favorece el destacamiento del mundo de 'aquí', del *samsara,* pero, contrariamente a las *artes moriendi* cristianas, no es una preparación específica para el momento de la muerte *(No me enseñó a morir el Buda).* Según la doctrina de Gautama Buda, gracias a la percepción de las cosas concretas el individuo llega a atribuirse una configuración corporal (*namarupa,* 'algo que tiene nombre y forma'). Pero la conciencia individual, la impresión de constituir una entidad específica, un yo o *atman,* es mera ilusión. Al poeta, sin embargo, no le convence la negación budista de la individualidad: *al morir tenemos una cara, morimos con un nombre.*

El budismo Hinayana profesa la doctrina del *anatman:* las cosas son solo nombres, no les corresponde ninguna realidad efectiva porque no existe nada que sea permanente. Esta doctrina se refleja en la sinestesia del *sonido vacío:* los nombres son significantes sin significado ni referente. Según la doctrina del vacío de Nagarjuna (budismo Mahayana), las cosas están vacías por carecer de significado (*cf.* Arena, 1995: 19-23; 67-69). Por otro lado, tal como la disipación metafórica de las caras, la sinestesia del *sonido vacío* ilustra que el olvido va borrando las apariencias históricas.

14. *En la frontera cenicienta*
15. *¿quién abrirá mis ojos?*

La metáfora de la *frontera cenicienta* designa la muerte, aportando el simbolismo del fuego: la quemadura refleja la idea de una transformación (*cf.* el mito del ave Fénix), testimoniada por la ceniza que se halla en la frontera metafórica. Evoca además el rito funeral de la incineración.

En *¿quién abrirá mis ojos?* aparece de nuevo la idea de que podría haber *Alguien, al otro lado* (*cf.* «Meditación», v. 5). Hemos visto más arriba que probablemente ese *alguien* representa la enigmática otredad, la cara trascen-

dental del sujeto lírico: morir significa reconciliarse con la propia otredad. El acto de abrir los ojos no solo indica un despertar y volver en sí, alude además a una revelación ontológica, un despertamiento espiritual (*cf.* «Un despertar»).

16. *Vuelvo a mis escrituras,*
17. *al libro del hidalgo mal leído*
18. *en una adolescencia soleada,*
19. *con plurales violencias compartida:*

El sujeto lírico continúa la interrumpida lectura de la novela de Cervantes (*cf.* «Meditación», v. 2: *Me cansa el libro y lo cierro*) para dar nuevamente rienda suelta a sus pensamientos y abandonarse a imágenes y recuerdos de su adolescencia. De adolescente leyó el mismo libro, pero entonces la lectura era diferente *(libro del hidalgo mal leído).* En estos versos el sol se dota de una acepción simbólica negativa. La insolación y las demás *violencias* que caracterizan la adolescencia la clasifican como período difícil, marcado por dificultades en el sentido político-social (*cf.* v. 20). En un nivel más abstracto de la interpretación, la insolación indica la fuerza devastadora del tiempo (*cf.* 1930: Vistas fijas» [de *La mano abierta*]: *piedras tatuadas por un astro colérico*). La metáfora de la *adolescencia soleada* demuestra una vez más que hay una coherencia notable entre los poemas de esta colección. En «Epitafio sobre ninguna piedra» el poeta iguala su pueblo nativo a *un antifaz de sombra sobre un rostro solar,* hasta que llega la *Tolvanera Madre* para comerse el antifaz protector: el reconocimiento de la *efimeridad* de las cosas nos expone a una metafórica insolación. Otros indicios del tiempo destructivo nos da la siguiente ilustración de las *plurales violencias:*

20. *el llano acuchillado,*

Con la metáfora del llano *acuchillado* el poeta parece aludir a la fase militar de la Revolución mexicana en su infancia temprana, *con plurales violencias compartida*. Aparte de eso, la metáfora ilustra la morfología del llano. En un sentido metafísico, la imagen ilustra la fuerza destructiva del tiempo. La asociación de los rayos a cuchillos recuerda el siguiente pasaje de «Cuarteto»

(de *Gavilla*): *La luz dibuja todo y todo incendia, / clava en el mar puñales que son teas, / hace del mundo pira de reflejos.*

El verso introduce una larga digresión paisajística. El poeta anota que el canto al Valle de México tiene escasa tradición literaria: «Es extraño, pero nunca atrajo a nuestros poetas, aunque algunos de ellos fueron excelentes paisajistas» (*OC,* 15: 140). El concierto de espacios y civilizaciones que se desarrolla en los versos siguientes recuerda el poema *Himno entre ruinas* (1948, *La estación violenta*), dedicado a las huellas de la cultura precolombina en el Valle de México.

21. *las peleas del viento con el polvo,*

En una lectura alegórica, las *peleas* ilustran otra vez la violencia del tiempo que devora las formas históricas, siempre vencidas en su lucha contra la transitoriedad: el polvo tradicionalmente es un símbolo de la mortalidad del hombre y más en general de la efimeridad de las cosas [*cf.* «Al vuelo (2)», de *Gavilla*: *Lodo del charco quieto: / mañana polvo / bailando en el camino*].

22. *el pirú, surtidor verde de sombra,*

El *pirú* contrasta con las imágenes precedentes. Se destaca del llano por su verticalidad y se opone al símbolo de la tolvanera del verso precedente por los semas de sequedad *(polvo)* frente a agua *(surtidor).* La metáfora del *surtidor verde* se basa en una semejanza visual entre la forma del árbol y un chorro de agua. En este volumen de poesía tanto las plantas como el agua suelen indicar vida y cognición (*cf.* «Proema»: *la poesía es […] la verbena en los jardines submarinos*). El *pirú* actualiza el simbolismo del árbol, símbolo por excelencia del centro de nuestro ser y programático del poemario. En la verticalidad se refleja la idea de una ascensión a otro nivel mental, una revelación mística. El *pirú* ilustra que la esencia de la vida se manifiesta también en este mundo y en una *adolescencia soleada,* se opone al movimiento horizontal del viento sobre el llano (vv. 24; 54; 57), como el instante intemporal que se opone al curso del tiempo. La *sombra* del *pirú* contrasta con el simbolismo del sol en v. 18.

23. *el testuz obstinado de la sierra*
24. *contra la nube encinta de quimeras,*

También la métáfora del *testuz […] de la sierra* se basa en una similitud visual. Se trata de la Sierra Madre del Sur y la imagen de las nubes provenientes del Pacífico, acumuladas y retenidas por los cerros. Entre *nube* y *sierra* se desarrolla una oposición, subrayada por la preposición *contra* y el adjetivo *obstinado*. La sierra representa la inmovilidad y constancia, mientras que la nube se caracteriza por el movimiento y la *efimeridad.* Tanto la imagen del *testuz obstinado* como el embarazo de la nube implican portadores animados: parando las nubes, la *sierra* se asocia a los seres vivos en su obstinada busca de constancia; la *nube* a su vez simboliza la transitoriedad de la vida, basándose la metáfora del embarazo no solo en una similitud visual sino también en el simbolismo vital. El tiempo pasajero *(nube)* conlleva las apariencias, que sin embargo no son sino *quimeras*.

25. *la rigurosa luz que parte y distribuye*
26. *el cuerpo vivo del espacio:*
27. *geometría y sacrificio.*

Los rayos del sol iluminan y parecen modelar los relieves del espacio. A la *luz* se debe la manifestación de las formas históricas, representa el tiempo irreversible. Pero tiene también una vertiente destructiva: el espacio, preñado de apariencias, es como un *cuerpo vivo* continuamente inmolado, pues la vida y las formas que moran en él caen víctimas del tiempo (*cf.* también «Cuarteto», *La luz dibuja todo y todo incendia*). En el sintagma *parte y distribuye el cuerpo vivo del espacio* podemos reconocer la imagen de un sacrificio azteca. Por otro lado, podemos leerlo como alusión a la eucaristía y como extensión del campo semántico de la Iglesia iniciado en el 'tablero' precedente.

28. *Yo me abismaba en mi lectura*
29. *rodeado de prodigios y desastres:*
30. *al sur los dos volcanes*
31. *hechos de tiempo, nieve y lejanía;*

Continúa la evocación del Valle de México tal como lo percibía el poeta de adolescente. El paisaje cobija *prodigios* y *desastres* porque, como ilustra toda la digresión paisajística, es el trasfondo de un continuo nacimiento y perecimiento. Aquí y en los versos siguientes la descripción enfoca los volcanes Popocatépetl e Iztaccíhuatl: están *hechos de tiempo, nieve y lejanía,* están cubiertos de nieve perpetua, el primero tiene glaciar. Como en la estrofa precedente, la montaña se relaciona con el simbolismo de la piedra: los volcanes son *tiempo* acumulado y petrificado, *cf.* «Basho An» (de *Gavilla*): *Huesos de siglos, / penas ya peñas, montes*. El curso del tiempo engendra las formas y se dota de metáforas del movimiento, mientras que la inmovilidad podría remitir a la constancia del ciclo vital.

Si suponemos una acepción simbólica en *nieve* y *lejanía,* la nieve, conservando los rastros del pasado (Vries, 1991, *s. v. snow*), podría, como la piedra, simbolizar la dimensión del tiempo histórico. La *lejanía* reaparece más abajo (v. 39, *distancias*), donde desempeña un claro papel simbólico relacionado con la alegoría del vuelo poético. La *lectura* del Quijote en que se *abismaba* el hablante lírico parece contrastar con la visión del paisaje y del curso del tiempo: la literatura actualiza el tiempo mítico, reversible. «El poema es mediación: por gracia suya, el tiempo original, padre de los tiempos, encarna en un instante. La sucesión se convierte en presente puro, manantial que se alimenta a sí mismo y trasmuta al hombre», dice el poeta en *El arco y la lira* (*OC,* 1: 51). El abismo, como la caída, suele ilustrar la experiencia instantánea de la intemporalidad (*cf.* «Meditación» vv. 20-21; 56).

32. *sobre las páginas de piedra*
33. *los caracteres bárbaros del fuego;*

La metáfora de las *páginas* se basa en una similitud visual con las faldas del volcán, donde cada erupción deja sus rastros, como unos *caracteres* que son huellas del tiempo y atestiguan la *efimeridad* de las cosas *(los caracteres bárbaros del fuego).*

34. *las terrazas del vértigo;*
35. *los cerros casi azules apenas dibujados*
36. *con manos impalpables por el aire;*

Continúa la descripción morfológica del Valle de México con enfoque en las terrazas altas (toda la llanura es de formación sedimentaria) y en la sierra, lejana desde el punto de vista de Mixcoac.

El movimiento giratorio del *vértigo* remite a la experiencia del tiempo, circular y constante en sus repeticiones (sobre el simbolismo de la espiral *cf.* también v. 67). La asociación entre paisaje y creación artística en *dibujados, imaginero, escultura, distancias, ojo, arquitecto-poeta* remite a la colección de *Visto y dicho*. El *aire,* como más abajo el *mediodía,* figura como portador activo de la creación artística: luz y aire parecen dibujar las apariencias, los matices cromáticos del paisaje dependen de aspectos meteorológicos (*cf.* el simbolismo de luz y viento en «Fabula de Joan Miró», «Un viento llamado Bob Rauschenberg» y «La vista, el tacto»).

37. *el mediodía imaginero*
38. *que todo lo que toca hace escultura*

La luz del *mediodía,* metafórico *imaginero,* parece modelar el paisaje como una escultura. Respecto a los cerros lejanos, *apenas dibujados,* la metáfora de la *escultura* remite a formas más nítidas a la luz del mediodía.

39. *y las distancias donde el ojo aprende*
40. *los oficios de pájaro y arquitecto-poeta.*

El adolescente empieza a percibir el lado poético del mundo que lo rodea. En varios textos de *Árbol adentro* se traza una correspondencia entre el espacio y la poesía, manifiesta sobre todo en *Visto y dicho*. Aquí se compara la creación poética con una construcción arquitectónica. En la estrofa siguiente, una serie de metáforas del campo de la arquitectura ilustra la morfología del Valle de México.

La relación metafórica entre pájaro y poeta, de tradición muy larga, aquí no solo se basa en la similitud entre cantar y rimar, sino que la idea del vuelo se refiere también al concepto futurista y surrealista de la palabra 'puesta en libertad' por la emisión poética. En «Epitafio sobre ninguna piedra», 'ir lejos' equivale a hacerse poeta: *Yo andaba por el mundo. Mi casa fueron mis palabras*.

41. *Altiplano, terraza del zodíaco,*
42. *circo del sol y sus planetas,*

El término de *circo* en primer lugar actualiza su acepción geográfica: el altiplano está rodeado por un circo de montañas. La acepción simbólica del *circo* se debe al curso del sol y de los planetas, remite al tema del tiempo: el altiplano es como un *circo del sol y sus planetas* porque en el paisaje se refleja el fluir de los días y de las estaciones, el curso circular del tiempo.

43. *espejo de la luna,*
44. *alta marea vuelta piedra,*

Continúa la correspondencia entre cielo y tierra. La metáfora de la *marea vuelta piedra* ilustra la morfología del altiplano. Tanto la marea como la vegetación en tierra firme están determinadas por las fases de la luna —como *espejo* de la luna, el altiplano es un trasfondo del ir y venir de la vida—. En la metáfora de la *marea vuelta piedra* continúa la bipolaridad de movimiento e inmovilidad, *efimeridad* y constancia, vista en los versos 30-31.

45. *inmensidad escalonada*
46. *que sube apenas luz la madrugada*
47. *y desciende la grave anochecida,*

La meseta central se eleva por terrazas *(inmensidad escalonada).* En la imagen del sol que sube y desciende como por unos escalones cuando cruza el altiplano, saliendo del Atlántico y poniéndose en el Pacífico, tenemos una alusión al patrimonio precolombino de las pirámides escalonadas. En la obra ensayística de Octavio Paz, la pirámide aparece como símbolo de ciertos aspectos de la identidad mexicana: el autor le dedica un capítulo de *Postdata* donde observa que México «se levanta entre dos mares como una enorme pirámide trunca», y establece paralelos entre la pirámide y la geografía, la cosmovisión precolombina, la historia colonial y la actualidad socio-política del país (*Crítica de la pirámide, OC,* 8: 308 ss.). Como la plataforma de las pirámides donde se celebraron los sacrificios y otros ritos, la altiplanicie figura en este poema como teatro de la historia y escenario en que actúan

los fenómenos meteorológicos. Nótese la estratificación semántica que se manifiesta en varios pasajes de este texto: recuerdos de infancia, descripción geográfica, ilustración del curso del tiempo y reminiscencias historiográficas.

48. *jardín de lava, casa de los ecos,*
49. *tambor del trueno, caracol del viento,*
50. *teatro de la lluvia,*
51. *hangar de nubes, palomar de estrellas.*

Todas estas metáforas indican un espacio cercado, delimitado *(jardín, casa, tambor, caracol, teatro, hangar, palomar):* el altiplano es como un escenario donde se manifiestan y actúan los fenómenos meteorológicos, continúa la visión del paisaje como trasfondo del tiempo y *teatro de los elementos* («Cuarteto»). En Mixcoac la llanura fue formada por la lava de los dos volcanes *(jardín de lava).* El viento sopla sobre el altiplano en giros, como el aire soplado en un caracol. Además del ruido del trueno, la metáfora onomatopéyica del *tambor del trueno* podría, como el *caracol* y el *teatro de la lluvia,* evocar la idea de ritos relacionados con la invocación de un dios de la lluvia (Tlaloc en el mundo azteca), *cf.* v. 68.

Los *ecos,* el *tambor* y el *caracol del viento* insinúan además el tema del mensaje enigmático que se refleja en la naturaleza y cuyo transmisor suele ser el viento [*cf.* «Al vuelo (1)», *Gavilla: Sobre la arena / escritura de pájaros: / memorias del viento*]. Se comunican otra vez cielo y tierra: *hangar de nubes, palomar de estrellas*.

52. *Giran las estaciones y los días,*
53. *giran los cielos, rápidos o lentos,*

En la nueva estrofa el poeta hace particular hincapié en el tema del tiempo y en la transitoriedad de los pueblos. El curso del tiempo es circular, como el curso de los astros; van y regresan los días y las estaciones. La idea del giro es subrayada por la repetición anafórica *(Giran ... / giran...).* El concepto del tiempo circular es una de las probables referencias al mundo azteca en este poema.

54. *las fábulas errantes de las nubes,*

Las nubes simbolizan la *efimeridad* de las cosas en general y la de los hombres en particular (*cf.* «Cuarteto», *la nación de las nubes se dispersa*). La metáfora de las *fábulas errantes* se basa en la similitud que hay entre historia y fábula —las dos se transmiten, oralmente o por escrito—. Queda patente la idea de la irrealidad de las existencias históricas. Sobre la índole erradiza de la vida histórica *(fábulas errantes)* reflexiona el hablante lírico de «Cuarteto» como sigue: *Ella* [la luz del sol que simula una realidad constante] *me reconcilia con mi exilio: / patria es su vacuidad, errante asilo.* En el nivel *concretista* de la interpretación, la metáfora de las *fábulas* podría remitir a las formas de las nubes que estimulan la imaginación del adolescente.

55. *campos de juego y campos de batalla*
56. *de inestables naciones de reflejos,*
57. *reinos de viento que disipa el viento:*

En *inestables naciones de reflejos* se ilustra otra vez la transitoriedad de los pueblos; la luz del sol hace que aparezcan y desaparezcan las cosas, siendo las formas solo unos *reflejos* ópticos (*cf.* «Cuarteto»: *La luz […] / hace del mundo pira de reflejos: / nosotros sólo somos cabrilleos*). En *campos de juego y campos de batalla* tenemos una alusión a los pueblos precolombinos que habitaron la altiplanicie, los aztecas con sus juegos de pelota y sus guerras.

Sus reinos son *reinos de viento que disipa el viento,* vencidos por la transitoriedad. La metáfora se refiere todavía a las *nubes* del verso 54: el curso del tiempo junta y dispersa los pueblos como el viento que acumula y disipa las nubes. Nótese que la idea del ir y venir de las cosas se subraya en el nivel cohesivo por la repetición de *campos* y de *viento*. Un pasaje paralelo se halla en «Hablo de la ciudad» (de *La mano abierta*): *hablo del gran rumor que viene del fondo de los tiempos, murmullo incoherente de naciones que se juntan o dispersan, rodar de multitudes y sus armas como peñascos que se despeñan, sordo sonar de huesos cayendo en el hoyo de la historia*.

58. *en los días serenos el espacio palpita,*
59. *los sonidos son cuerpos transparentes,*
60. *los ecos son visibles, se oyen los silencios.*

El poeta afirma que «estas líneas […] pretenden reflejar la nitidez de ciertos días» (*OC,* 15: 141). Aparte de la mera descripción paisajística, la serenidad del día implica la ausencia de las *nubes* simbólicas del verso 54, el cielo está despejado: cuando la vista no se ofusca por las apariencias efímeras, podemos descubrir una realidad más real y más viva que se va describiendo en los versos siguientes y a la cual normalmente no tenemos acceso (*cf. Un sol más vivo,* el título de esta sección). Los momentos de la revelación especial en este poemario se relacionan frecuentemente con metáforas que indican una transparencia.

Se revela entonces que *el espacio palpita* como un corazón: gracias a la evocación colectiva y resucitación mágica de los pueblos históricos, el espacio se revela como centro de vida y portador del pulso, del ritmo vital del mundo. Las formas efímeras que se manifiestan en el curso del tiempo son la superficie de una realidad más profunda y 'más viva'. En los versos 25-27 el hablante lírico afirma que *la rigurosa luz […] parte y distribuye / el cuerpo vivo del espacio: / geometría y sacrificio:* el tiempo le arranca las formas al centro del ser.

En la imagen de *los sonidos* que *son cuerpos transparentes* se confunden oído, tacto y vista; en *los ecos son visibles,* oído y vista. Estas sinestesias ilustran un mundo al revés, la «otra orilla», donde se da una percepción sublime, incluso cuando hay silencio: *se oyen los silencios*. En el espacio descrito, matizado por la situación meteorológica esbozada arriba, los *ecos* se hacen *visibles,* los *sonidos* se hacen palpables como unos cuerpos, *transparentes* por ser parte de una revelación. En *sonidos* y *ecos* cristaliza nuevamente el tema del mensaje enigmático (*cf.* vv. 48-49).

61. *Manantial de presencias,*
62. *el día fluye desvanecido en sus ficciones.*

La estrofa se cierra oponiendo los conceptos de tiempo puro y de tiempo histórico. El día es el *manantial de las presencias*: la luz del día deja aparecer las formas; en *manantial* se manifiesta el simbolismo del agua como esencia vital y creadora. Al manantial, de por sí un lugar fijo e inmóvil, se le opone el fluir del agua. Ese flujo ilustra el curso del tiempo: como en otros pasajes de esta obra, contrasta el instante presente, manantial de los tiempos,

con el tiempo cronológico. Mientras que el presente cobija la realidad, unas *presencias,* el fluir del tiempo se relaciona con la irrealidad: las *ficciones*. El desvanecimiento del día en el flujo del tiempo *(el día fluye desvanecido en sus ficciones)* ilustra que, insertadas en la cronología, las *presencias* se disipan convirtiéndose en las apariencias efímeras. Queda patente el concepto del tiempo lineal como trasfondo de la *maya* india, el mundo ilusorio de las apariencias históricas.

63. *En los llanos el polvo está dormido.*

La nueva estrofa enfoca los llanos de la altiplanicie, sus sequías y sus tolvaneras. Si seguimos con la lectura alegórica de este hermoso canto al Valle de México, el polvo es símbolo de la muerte y de la desintegración. El polvo y el sueño constituyen indicios de «esta orilla», del mundo irreal de las apariencias efímeras. Este verso contrasta con el final de la estrofa precedente: al simbolismo del agua se opone aquí la sequedad.

64. *Huesos de siglos por el sol molidos,*
65. *tiempo hecho sed y luz, polvo fantasma*
66. *que se levanta de su lecho pétreo*
67. *en pardas y rojizas espirales,*
68. *polvo danzante enmascarado*
69. *bajo los domos diáfanos del cielo.*

En la metáfora de los *huesos de siglos por el sol molidos* reaparece el sol como símbolo de la fuerza destructiva del tiempo. Las existencias históricas son como reflejos ópticos (*cf.* v. 56, *naciones de reflejos*), el *tiempo hecho sed y luz* es el tiempo lineal que arranca las existencias al manantial de la vida y las hace visibles, consumiéndolas (*cf.* «Cuarteto»: la luz del sol *clava en el mar puñales que son teas, / hace del mundo pira de reflejos*). Las formas históricas expulsadas del centro del ser están sedientas de vida.

Parecido a la luz, el *polvo fantasma* forma parte del simbolismo de la irrealidad (*cf. ficciones, fábulas*); es el residuo de la vida pasada y su historia. Los llanos se comparan con un *lecho pétreo,* insinuando el tema de la muerte. En contraste con el verso primero de la estrofa *(En los llanos el polvo está*

dormido), el polvo *se levanta de su lecho pétreo* como un muerto de la tumba, llevado por la tolvanera como en una danza macabra: esa resucitación remite al motivo del recuerdo —la rememoración que da título al poema—.

El polvo, del color pardo y rojizo de la tierra del altiplano, se levanta en *espirales:* el movimiento espiral podría simbolizar la mutualidad de creación y destrucción por la cual se caracteriza el tiempo cronológico. Danza y máscara en *polvo danzante enmascarado* evocan antiguos ritos aztecas, tal vez danzas de la lluvia al dios Tlaloc (*cf.* v. 49). Además, la máscara forma parte de la *isotopía* de la irrealidad: las formas de la vida histórica están como enmarascadas porque parecen ser reales, disimulando su índole efímera. La tolvanera se forma *bajo los domos diáfanos del cielo:* la metáfora de los *domos diáfanos* se reanuda con el campo semántico de lo sagrado. Nótese que la transparencia del cielo despejado se opone al símbolo de la máscara del cual se dotan las existencias históricas sobre la tierra.

70. *Eternidades de un instante,*
71. *eternidades suficientes,*
72. *vastas pausas sin tiempo:*

Se presentan imágenes de la intemporalidad, igualando instante y eternidad: todavía ante el trasfondo del día despejado, se suspenden las leyes del tiempo, toda la historia parece encarnar en un instante (*Eternidades de un instante; cf.* v. 58: *en los días serenos el espacio palpita*). No teniendo límites la eternidad, es paradójico el empleo del adjetivo *suficientes*. Recuerda la imagen de la sed de las cosas efímeras en el verso 65: contrariamente a las apariencias históricas, las *eternidades* se bastan solas, están saciadas de tiempo y de vida. El concepto del instante como pausa en el tiempo y como acceso a la eternidad se desarrolla más detalladamente en «Intervalo» y «Un despertar»; según el yoga tántrico, el iluminado vive en un presente eterno, el *nunc stans* de Boecio (*cf.* Eliade, 1968: 91-98).

73. *cada hora es palpable,*
74. *las formas piensan, la quietud es danza.*

Se continúa describiendo la percepción especial, más aguda en los días serenos. Como en la palpitación del espacio en el verso 58, aparece la idea del espacio como *cuerpo vivo,* preñado de historia, donde se manifiestan *eternidades* en un *instante:* el tiempo con sus apariencias parece encarnar *(cada hora es palpable).* La animación de las *formas* en el verso 74 (piensan, danzan) corresponde al simbolismo vital atribuido al espacio ya desde el inicio de la descripción paisajística. Las existencias pasadas, muertas y desvanecidas *(quietud),* parecen resucitar en una danza macabra, como el polvo en una tolvanera. En una lectura *concretista*, esta imagen, como la del espacio en palpitación en el verso 58, podría referirse al fenómeno óptico del centelleo causado por variada densidad atmosférica en días muy calientes.

75. *Páginas más vividas que leídas*
76. *en las tardes fluviales:*

Llama la atención que en la «rememoración» de la infancia del sujeto lírico, evocada por la lectura de *Don Quijote de la Mancha,* nada llegamos a saber de la lectura como tal — el poeta enfoca exclusivamente lo que pasa alrededor—. En las largas descripciones del paisaje continúa el campo semántico de la lectura, aunque ya no se refiere al libro de Cervantes: *páginas de piedra, caracteres, quimeras, fábulas errantes, ficciones* —la descripción paisajística nos presenta una 'lectura' del paisaje, subrayando la fantasía del adolescente—. Se entremezclan ficción y realidad: podemos leer en la naturaleza como en un libro, puesto que el paisaje figura como trasfondo de la historia. Las metáforas de la lucha en la tercera estrofa anudan con el libro del hidalgo: *las peleas del viento con el polvo, el testuz obstinado de la sierra / contra la nube encinta de quimeras*. El entretejimiento entre lectura y realidad se explicita en *Páginas más vividas que leídas,* imagen que ilustra la intensidad de la lectura. Nótese que el trasfondo temporal y meteorológico cambia de *días serenos* a *tardes fluviales*.

77. *el horizonte fijo y cambiante;*

El horizonte amenaza tormenta, hay rayos lejanos *(horizonte cambiante).* Los antónimos de *fijo* y *cambiante* relacionan la imagen con la paradoja del

verso 74 *(la quietud es danza):* inmovilidad y movimiento reconciliados evocan la dialéctica de constancia y *efimeridad,* curso del tiempo e intemporalidad, manifiesta en los versos 21 y 23-24.

78. *el temporal que se despeña, cárdeno,*
79. *desde el Ajusco por los llanos*
80. *con un ruido de piedras y pezuñas*
81. *resuelto en un pacífico oleaje;*

Cruzando el cerro *Ajusco* al suroeste de México D.F., se desencadena la tormenta sobre el llano. En el nivel auditivo, el aguacero se presenta *con un ruido de piedras y pezuñas:* otra alusión a la historia, evocando migraciones de bisontes o batallas de caballerías. Las *piedras* desempeñan un papel simbólico equivalente al del polvo —la vida histórica consumida por el curso del tiempo, como la tierra secada por el sol—.

En el *temporal,* como en las *tardes fluviales,* se manifiesta el simbolismo del agua y de la vida: la lluvia se asocia con los pasos de los seres históricos (*cf.* también v. 82, *los pies descalzos de la lluvia*), se opone a las imágenes de sequedad que caracterizan el día *(polvo, huesos, sol, sed, pétreo)*. También en otros poemas de *Árbol adentro* tarde y noche se relacionan con agua y vida, y la metáfora del oleaje ilustra a veces la entrada de la noche: *La noche entra y nos cubre su marea* («Cuarteto»). En el nivel *concretista*, el *pacífico oleaje* ilustra la quietud después del temporal.

82. *los pies descalzos de la lluvia*
83. *sobre aquel patio de ladrillos rojos;*

El poeta enfoca el patio y el jardín de su casa paterna. Con este cambio *cronotópico* termina la digresión paisajística. En el nivel auditivo y visual, la metáfora de los *pies descalzos* asocia la lluvia a pies desnudos corriendo sobre los ladrillos. El hablante lírico recuerda sus propios pasos de adolescente, regresando a casa al llegar la tormenta.

84. *la buganvilla en el jardín decrépito,*
85. *morada vehemencia...*

En su infancia el poeta vivía en una casa grande con jardín, su familia había venido a menos y la casa se desmoronaba poco a poco (*cf.* Roggiano, 1979: 5 y Sheridan, 2004: 21 ss.). Aquí recuerda una buganvilla, arbusto ornamental con grandes hojas moradas, sobresaliente en el *jardín decrépito*. Continúa la descripción por contrastes y contradicciones semánticas. La buganvilla como símbolo vital se destaca en el viejo jardín, la imagen puede compararse con la precedente imagen de la lluvia fresca sobre el suelo seco.

La sinestesia de *morada vehemencia* remite a una realidad muy concreta: ilustra cómo resalta el color morado de la buganvilla en el jardín. Tal vez era también una de las «plantas espinosas que producían rozaduras moradas» al poeta cuando, de niño, jugaba en el jardín de su casa (*La búsqueda del presente, OC,* 3: 34). No podemos excluir que, en un posible nivel simbólico, el concepto de la vehemencia, como el despeñarse del temporal (v. 78) y la idea del salto en *surtidor verde* (v. 22), aluda a la revelación mística, a la experiencia poética de la «otra orilla» que suele describirse como vehemente, instantánea, imprevista: en nuestro poemario, las plantas suelen simbolizar no solo vida, sino también cognición (*cf.* v. 22).

El verso 85 *(morada vehemencia...)* termina con puntos suspensivos, lo que ilustra que aquí no continuará la digresión rememorativa. Este recurso tipográfico podría considerarse también en relación con el motivo del instante revelador, concebido como una pausa indefinida en el tiempo (*vastas pausas sin tiempo,* v. 72).

86. *Mis sentidos en guerra con el mundo:*
87. *fue frágil armisticio la lectura.*

En los versos 28-29 *(Yo me abismaba en mi lectura / rodeado de prodigios y desastres)* se presenta la lectura como refugio frente a las vicisitudes del entorno. Pero más abajo, en *Páginas más vividas que leídas / en las tardes fluviales* (vv. 75-76), queda patente que en la percepción del adolescente se confunden realidad y poesía. El motivo de la guerra de los elementos se extiende *isotópicamente* por la descripción paisajística. Aquí se presenta otra contrariedad: el conflicto entre los dos mundos, el exterior y el interior, entre realidad y percepción poética. La lectura, *frágil armisticio,* no resuelve este conflicto.

En *La búsqueda del presente,* Octavio Paz habla de la realidad mágica de

su infancia y da varias claves a la lectura de «Rememoración»: «Vivía en un pueblo de las afueras de la ciudad de México, en una vieja casa ruinosa con un jardín selvático y una gran habitación llena de libros. Primeros juegos, primeros aprendizajes. El jardín se convirtió en el centro del mundo y la biblioteca en caverna encantada. Leía y jugaba con mis primos y mis compañeros de escuela. […] El tiempo era elástico; el espacio, giratorio. Mejor dicho: todos los tiempos, reales o imaginarios, eran ahora mismo; el espacio, a su vez, se transformaba sin cesar: allá era aquí; todo era aquí: un valle, una montaña, un país lejano, el patio de los vecinos. Los libros de estampas […] nos proveían de imágenes: desiertos y selvas, palacios y cabañas, guerreros y princesas, mendigos y monarcas. […] En verano la higuera mecía todas sus ramas verdes como si fuesen las velas de una carabela o de un barco pirata; desde su alto mástil, batido por el viento, descubrí islas y continentes, tierras que apenas pisadas se desvanecían. El mundo era ilimitado y, no obstante, siempre al alcance de la mano; el tiempo era una substancia maleable y un presente sin fisuras. ¿Cuándo se rompió el encanto? No de golpe: poco a poco. […] Sentí que el mundo se escindía: yo no estaba en el presente. Mi ahora se disgregó: el verdadero tiempo estaba en otra parte. Mi tiempo, el tiempo en el jardín, […] era un tiempo ficticio» (*OC, 3*: 34-35).

88. *Inventa la memoria otro presente.*
89. *Así me inventa.*
Se confunde
90. *el hoy con lo vivido.*

La nueva estrofa cierra el «segundo tablero» de la trilogía, ilustrando la reconciliación entre presente y pasado y volviendo, a través del motivo de la lectura de *Don Quijote de la Mancha,* a la meditación sobre la muerte. La escisión del verso 89 pone de relieve el motivo de la confusión de los tiempos.

Recordar el tiempo pasado significa hacerlo presente: *Inventa la memoria otro presente*. Puesto que la memoria es subjetiva, rememorar equivale a inventar el pasado y a formar la propia identidad: el individuo está condicionado por su idea del pasado *(la memoria […] Así me inventa).* Según Henri Bergson, los seres vivos, a diferencia de los objetos inanimados, mantienen su pasado en el presente (Edwards, 1972, *s. v. Bergson*).

91. *Con los ojos cerrados leo el libro:*
92. *al regresar del desvarío*
93. *el hidalgo a su nombre regresa y se contempla*
94. *en el agua estancada de un instante sin tiempo.*

El poeta recuerda el último capítulo de la novela cervantina (LXXIV: «De cómo don Quijote cayó malo, y del testamento que hizo y su muerte»; *cf.* también la cita antepuesta al poema). Don Quijote recobra el juicio (regresa del *desvarío*) y acepta su nombre original, Alonso Quijano el Bueno: *a su nombre regresa*. Se reconcilia con su ser original, con su otredad. El concepto del hombre desarraigado, escindido es la base de varios ensayos de Octavio Paz, entre ellos se destaca *El laberinto de la soledad*. Fundirse con la propia otredad equivale a curar la escisión original, aquí la muerte se concibe como tal cura. Recuérdense los versos 52-54 de «Meditación»: *Sin nombre, sin cara: / la muerte que yo quiero / lleva mi nombre, tiene mi cara. / Es mi espejo y es mi sombra*.

Don Quijote contempla su otredad, que es como su propia cara reflejada en un pozo: *se contempla / en el agua estancada de un instante sin tiempo*. El *instante sin tiempo* remite a la salida del tiempo cronológico (*cf.* vv. 70 y 72: *eternidades de un instante / […] / vastas pausas sin tiempo*). La metáfora del *agua estancada* caracteriza el instante intemporal: como origen y centro del tiempo y de la vida, suele relacionarse con el símbolo del agua. La inmovilidad *(estancada)* es un indicio del tiempo en paro (contrariamente a la imagen de las *tardes fluviales* en v. 76 y del día fluyente en v. 62). La inmovilidad del agua indica además que no está turbia, como la fuente en el *Divino Narciso* de Sor Juana. En la poesía paciana, la transparencia suele remitir a una revelación, *cf.* «Intervalo» (de *Gavilla*): *Nunca tocadas, claridades / con los ojos cerrados vistas: / el nacimiento transparente / y la caída cristalina / en este instante de este instante*.

95. *Despunta, sol dudoso,*
96. *entre la niebla del espejo, un rostro.*
97. *Es la cara del muerto.*

La otredad se presenta como cara reflejada en un pozo. Despunta como el sol entre la niebla, *dudoso* porque la visión de la *cara del muerto* es precaria.

Equivale a una vislumbre del «sol más vivo» de la otra orilla. Hacia el final del poema precedente, «Meditación», tenemos un pasaje paralelo: el hablante lírico va desarrollando su propia cara de muerto (*Poco a poco, sin saber lo que hago, / la esculpo, escultura de aire,* vv. 60-61), aunque no la *aprende a ver* todavía (v. 64). La revelación definitiva se da en el instante de la muerte.

En tales trances,
98. *dice,* no ha de burlar al alma el hombre.
99. *Y se mira a la cara:*
deshielo de reflejos.

Aparece otra cita del último capítulo de la novela cervantina: advirtiendo que ha llegado la hora de su muerte *(tales trances),* don Quijote quiere hacer su testamento y confesarse: «Déjense burlas aparte y tráiganme un confesor que me confiese y un escribano que haga mi testamento; que en tales trances como éste no se ha de burlar el hombre con el alma. Y así, suplico que en tanto que el señor cura me confiesa, vayan por el escribano» (Cervantes, 1992: 574).

En nuestro poema, el hidalgo mira la metafórica *cara de muerto* reflejada en el espejo. El encuentro con su cara de muerto se ilustra como *deshielo de reflejos,* una metáfora que permite varias interpretaciones. Por un lado, los *reflejos* parecen remitir a la cara reflejada en el espejo (vv. 95-97). En el momento en que el hidalgo empieza a ver su *cara de muerto,* termina el instante revelador y la imagen se diluye *(deshielo).* El hielo parece simbolizar la inmovilidad absoluta que caracteriza el *instante sin tiempo* (v. 94), pero también el sobresalto relacionado con la revelación. El *deshielo* significa que el entumecimiento cede ante el movimiento: el tiempo continúa fluyendo, desaparecen el instante intemporal y las experiencias que conlleva. Además, los *reflejos* podrían representar una reflexión, un pensamiento: la idea de la muerte que se diluye antes de que la podamos comprender.

Bajo otro punto de vista, podemos interpretar los *reflejos* como símbolo de nuestra existencia irreal, tal como figuran en «Cuarteto» *(pira de reflejos: / nosotros sólo somos cabrilleos).* Cuando morimos desaparecen los reflejos, termina la escisión entre los dos mundos presentada en las estrofas precedentes. El deshielo se debe al sol de la otra orilla que ha despuntado y transforma la

existencia reflejada, irreal, en existencia real, trascendente, como el hielo que se hace agua. El hielo es un símbolo frecuente de la muerte (*cf.* Vries, 1991, *s. v. ice*).

La imagen conclusiva *(deshielo de reflejos)* está puesta de relieve por el verso escindido. El final del poema es muy característico, ilustra la idea de una revelación mística. En semejantes contextos, el poeta suele emplear dos tipos de finales: si la trascendencia solo se adivina y no se cumple la unión mística, el final suele indicar la disipación del instante revelador, *cf.* «Un despertar» *(Ya las constelaciones se borraban),* «Al vuelo (1)» *(la noche se vacía, / la hora se ilumina),* etc. A esta clase corresponde la primera interpretación de la metáfora del *deshielo de reflejos*. En otros casos, la imagen final indica la revelación o unión mística como punto culminante de la trama, *cf.* «Intervalo» *(Yo respiro / el instante vacío, eterno),* «Entre irse y quedarse» *(soy una pausa),* «Imprólogo» *(Me responde un géiser de soles),* «Pequeña variación» *(el instante […] / bajo mis pies se abre / y sobre mí se cierra, tiempo puro).* A esta clase corresponde la segunda interpretación presentada arriba.

«Deprecación (Tablilla)»

En los dos 'tableros', el tema de la muerte queda envuelto en reflexiones más generales sobre el tiempo y la transitoriedad. «Deprecación», en cambio, se centra exclusivamente en la preparación para la propia muerte. En cuanto esboza una muerte ideal, podemos considerar el poema como conclusión de las reflexiones presentadas en el díptico y, en su pragmática, como *ars moriendi*. Anuda, como explicita el título, con el género de la plegaria: el hablante lírico desea una muerte consciente, pide que muera reconciliado con el mundo y que se funda con el instante intemporal. La intertextualidad se manifiesta en la estructura cohesiva, en particular en la puesta de relieve gráfica y la repetición del *modus (quiero, pido).*

El título de la trilogía designa esta parte como «tablilla votiva». Por un lado, *voto* puede entenderse como sinónimo de *deprecación* (*cf. Diccionario de la lengua española,* RAE, 1992, *s. v. voto*). Por otro lado, el verso de Horacio antepuesto al poema evoca el género de los exvotos como ofrenda en recuerdo de un beneficio recibido —la tablilla parece estar dedicada a la muerte: *Debemur morti nos nostraque* (*De arte poetica,* v. 63)—. Sin muerte no puede haber

vida. Ya que todo lo humano es transitorio, lo son también las palabras; según Horacio, nacen y desaparecen sustituidas por otras más modernas, igual que las hojas de los árboles y las criaturas humanas:

> ut silvae foliis pronos mutantur in annos,
> prima cadunt: ita verborum vetus interit aetas,
> et iuvenum ritu florent modo nata vigentque.
> ... mortalia facta peribunt,
> nedum sermonem stet honos et gratia vivax.
> (*De arte poetica,* vv. 60-62; 68-69)

La cita de Horacio sugiere que el hablante lírico acepta su condición de ser mortal, se ha reconciliado con la idea de morir. Una actitud contraria se manifiesta en «Pequeña variación», donde nuestro destino fatal le provoca la profunda aflicción: *El desconsuelo / de Gilgamesh cuando volvía / del país sin crepúsculo: / mi desconsuelo. En nuestra tierra opaca / cada hombre es Adán: / con él comienza el mundo, / con él acaba.*

Varía el número de sílabas, no hay rima. Sin embargo, como en los textos precedentes, hay recursos como la repetición, el poliptoton *(sabiendo, sabemos; esperanza, esperamos)* y otros paralelismos morfosintácticos. Salta a la vista que se escinden muchos versos, el dinamismo así creado subraya el fervor de la deprecación.

1. *No he sido Don Quijote,*
2. *no deshice ningún entuerto*
(aunque a veces
3. *me han apedreado los galeotes)*
pero quiero,
4. *como él, morir con los ojos abiertos.*

Continúa la presencia intertextual de la novela cervantina. El hablante lírico quiere morir *con los ojos abiertos,* de manera consciente, como el hidalgo que, recobrando el juicio, *del desvarío […] a su nombre regresa* («Rememoración», vv. 92-93). En vv. 1-3 el poeta se refiere al capítulo I, XXII, «De la libertad que dio don Quijote a muchos desdichados galeotes». El pasaje parece ilustrar que en su vida el sujeto lírico no era altruista como Don Qui-

jote. Pero, aun creyendo hacerlo, este último no deshizo ningún entuerto: los galeotes que liberó merecían el castigo, apedrearon a Don Quijote por ingratitud. De manera parecida, también el poeta fue objeto de crítica y burla. La ambivalencia irónica que entraña este pasaje subraya la índole subjetiva de la realidad y parece cuestionar conceptos como culpa y compromiso. Con las palabras *morir con los ojos abiertos* el poeta no designa el recobro del juicio o un reconocimiento de las propias fallas, sino —una posible alusión al despertamiento del Buda— una toma de conciencia:

Morir
5. *sabiendo que morir es regresar*
6. *adonde no sabemos,*
adonde,
7. *sin esperanza, lo esperamos.*

Este y el pasaje siguiente son introducidos por el verbo *morir,* destacado del cotexto, que enlaza sintácticamente con el *modus quiero* y es seguido por descripciones de una muerte ideal que, como ya hemos visto, es ante todo una muerte consciente *(sabiendo).* Además, la muerte se concibe aquí como regreso, conforme a una visión circular de la vida (*cf.* «Cuarteto»: *Por el cuerpo volvemos al comienzo, / espiral de quietud y movimiento*). Morir es regresar *adonde no sabemos* y *sin esperanza, lo esperamos:* el motivo de 'no saber' contrasta con el concepto de la muerte consciente; la figura etimológica de *sin esperanza* y *esperamos* subraya que, a pesar de que todos esperamos a la muerte, no hay esperanza en el sentido teológico: desarrollando el concepto del regreso a un estado primordial desconocido, el poeta evita propagar dogmas como el de la resurrección. Por otro lado, es posible que *sin esperanza* se refiera a nada más que la certidumbre de deber morir.

Morir
8. *reconciliado con los tres tiempos*
9. *y las cinco direcciones,*
el alma
10. *—o lo que así llamamos—*
11. *vuelta una transparencia.*

La reconciliación con tiempo y espacio recuerda el concepto del instante presente como punto de convergencia entre los tiempos y el espacio. Coincide con la experiencia de lo sagrado descrita en *El arco y la lira* (*OC,* 1: 139): «Aquí es allá; los cuerpos son ubicuos; el espacio no es una extensión, sino una cualidad; ayer es hoy; el pasado regresa; lo futuro ya aconteció. […] Una suerte de ritmo teje tiempo y espacio, sentimientos, juicios y actos y hace una sola tela de ayer y mañana, de aquí y allá, de náusea y delicia. Todo es hoy. Todo está presente». Semejante visión ya se manifiesta en la digresión paisajística de «Rememoración», borrándose las leyes de tiempo y espacio a favor de una percepción sublime del mundo. A la reconciliación con tiempo y espacio del mundo exterior corresponde la revelación de la raíz interior, insinuada alegóricamente por la transparencia del alma: debemos «abrir nuestro corazón o nuestras entrañas para que brote ese 'Otro' escondido» (*OC,* 1: 151). El hablante lírico desea morir reconciliado con el mundo y consigo mismo.

En la reconciliación con las *cinco direcciones* se reflejan las cosmovisiones náhuatl y budista. En la cultura azteca, el universo se dividía en zonas horizontales y zonas verticales. El universo horizontal tenía cinco direcciones: los cuatro puntos cardinales y el centro. Nuestro poeta declara que para el poema «Blanco» (1966) se inspiró en las mandalas del budismo tibetano que dividen el espacio en cuatro regiones, atribuyéndoles cuatro divinidades o Budas o Bodisatvas, y una divinidad en el centro (*cf.* Murillo González, 1987: 44-46).

Pido
12. *no la iluminación:*
abrir los ojos,
13. *mirar, tocar al mundo*
14. *con mirada de sol que se retira;*

En este pasaje cambia el *modus* de 'querer' a 'pedir', puesto de relieve por la escisión del verso 11. El hablante lírico no pide ser iluminado en términos místicos cuando muera: en vez de añorar el acceso pasivo a la trascendencia, se limita a pedir el conocimiento activo del mundo que lo rodea. La metáfora en *mirar, tocar al mundo con mirada de sol que se retira* remite, por un lado, a la contemplación del mundo con la mirada sublime de los *ojos abiertos* (v. 4);

por otro lado, ilustra que, como persona anciana, el hablante lírico percibe el mundo de manera diferente, como bajo la luz especial del sol poniente. Vuelve manifiesto el paralelismo entre sol y ser humano ya visto en «Cuarteto», en el título de esta sección y en el verso 95 de «Rememoración». En la entrevista con Manuel Ulacia (*OC,* 15: 139) Octavio Paz afirma que «el sol parece brillar más en el crepúsculo. También la vida: para mí, ahora que se aleja, es más viva».

15. *pido ser la quietud del vértigo,*
16. *la conciencia del tiempo*
17. *apenas lo que dure un parpadeo*
18. *del ánima sitiada;*

Con la paradójica *quietud del vértigo* el hablante lírico parece expresar la deseada fusión con el centro del tiempo, que es inmóvil (*cf.* «Cuarteto», *gira la rueda de las apariencias / sobre el eje del tiempo, su fijeza*). Imágenes de la inmovilidad se suelen encontrar relacionadas con el concepto del instante intemporal: la quietud equivale a la intemporalidad; el vértigo, al curso del tiempo.

La concienciación del tiempo puede efectuarse solo en *un parpadeo,* siendo instantánea la revelación. Más que de revelación, podemos hablar de una unión mística: no solo se trata de tomar conciencia de la índole del tiempo, sino que la idea es fundirse con el tiempo, estar en su centro y convertirse en su misma conciencia. El *parpadeo,* por un lado, ilustra la brevedad de ese momento; por otro lado, entraña el motivo del despertamiento visto en los versos 4 y 12. Como no es una experiencia física ni intelectual, se subraya el papel activo del alma *(un parpadeo del ánima):* la vivencia del instante intemporal afecta a las capas más profundas del ser. La metáfora del *ánima sitiada* indica que la muerte espera como en acecho, no hay salida de nuestra condición mortal.

pido
19. *frente a la tos, el vómito, la mueca,*
20. *ser día despejado,*
luz mojada
21. *sobre tierra recién llovida*

22. *y que tu voz, mujer, sobre mi frente sea*
23. *el manso soliloquio de algún río;*

Al malestar físico se opone la imagen del día despejado. El término *despejado* actualiza tanto la acepción de ausencia de nubes en un día sereno como la del desprendimiento de un malestar. Esta polisemia es el punto de partida de una serie de metáforas (vv. 19-21) que, en una primera capa semántica, comparan el deseado estado de ánimo y de salud en la hora de la muerte con una determinada situación meteorológica, y la voz de la mujer del hablante lírico con el susurro de un río manso, enlazando *isotópicamente* con la descripción paisajística del «segundo tablero».

En el nivel alegórico, el cielo despejado recuerda la idea de la transparencia del alma (vv. 9-11) y podría simbolizar la experiencia reveladora insinuada en los versos 12-14. Posiblemente liberarse de los sufrimientos que conlleva nuestra condición transitoria corresponde a la idea de una liberación del mundo material en general: la victoria del alma, *sitiada* por la muerte, sobre el cuerpo mortal.

A partir del verso 20 se manifiestan los campos semánticos del agua y de la luz, símbolos vitales que señalan una recreación relacionada con la muerte deseada: *pido ser […] luz […] sobre tierra recién llovida,* imagen que recuerda la alegoría de la palabra poética como semilla que ha de brotar. La escampada ilustra además el despuntar simbólico del «sol más vivo» en el momento de la revelación última o en la hora de la muerte.

El simbolismo vital queda subrayado por la presencia de la mujer, cuya voz se compara con el murmurar de un *río*. La asociación entre mujer y agua es particularmente productiva en la colección de *Árbol adentro (cf. ibidem).* Tanto la lluvia como el río aportan el simbolismo de la purificación en la transición de un estado a otro; el río puede actualizar además su papel mitológico de frontera entre dos mundos o ruta al más allá.

24. *pido ser breve centelleo,*
25. *repentina fijeza de un reflejo*
26. *sobre el oleaje de esa hora:*

Estos versos vuelven a remitir a la metafísica paciana del instante intemporal y reanudan con las precedentes imágenes metereológicas. La brevedad *(breve, centelleo, repentina, reflejo)* contrasta con el concepto de fijeza, la paradoja en *repentina fijeza de un reflejo* ilustra la coincidencia de eternidad y momento (*cf.* «Rememoración», v. 70, *eternidades de un instante*). La *hora,* metonimia del tiempo, se asocia con el *oleaje (el oleaje de esa hora),* comparándose la sucesión continuada de las olas con el curso del tiempo. En *esa hora,* el adjetivo demostrativo indica que se trata de una hora determinada (la hora de la muerte): el hablante lírico se fundirá con el instante intemporal.

Hemos visto que el 'presente eterno' de los místicos budistas equivale a una no-duración (*cf.* «Rememoración», vv. 70-72) y, por consiguiente, a la inmovilidad. El estado 'despierto' es un estado inmóvil: el iluminado ya no participa de la duración (*cf.* Eliade, 1968: 88). En los textos védicos y upanisádicos se compara el instante intemporal con un rayo; en la metafísica griega y en la mística cristiana el rayo es un símbolo de la iluminación (*cf. ibidem,* 82): el *reflejo* podría ser interpretado en este sentido. Por otra parte, el reflejo puede ser una imagen hiperbólica de la efimeridad de las apariencias (*cf.* «Rememoración», *naciones de reflejos*).

27. *memoria y olvido,*
al fin,
28. *una misma claridad instantánea.*

Las prácticas de la meditación yoga procuran el olvido de todo lo aprendido, una abolición simbólica del tiempo pasado. Según la Maitri Upanisad, «para "el que sabe", el "Tiempo" y lo "Sin-Tiempo" pierden su tensión de opuestos: ya no son dos cosas distintas una de otra» (Eliade, 1968: 91); en el *brahman* se reconcilian «Tiempo y Sin-Tiempo», memoria y olvido. La confusión de *modus* y cualidad en la enálage de *ser […] memoria y olvido* (*cf.* también v. 13, *ser […] la conciencia del tiempo*) hace hincapié en la dimensión mental de la experiencia.

El último verso del poema reanuda con la *isotopía* de la luz y de la transparencia y resuelve la estructura antonímica de la trilogía: expresa el deseo de curar las escisiones *(pido ser […] una misma claridad instantánea),* de reconciliarse con la propia otredad y la *cara del muerto* («Meditación», «Rememoración»).

«La cara y el viento»

A excepción de los tres últimos versos, este poema se desarrolla en un nivel *concretista*, dibujando el camino hacia los escombros de un templo y el encuentro del hablante lírico con la cabeza de un Buda, semidestruida pero con la sonrisa intacta. Al final del poema, la descripción de la visita desemboca en una ilustración del instante en que se da la experiencia mística. En el título figuran dos términos centrales del texto: la *cara* de la estatua del Buda y el *viento* con que se compara el hablante lírico al final del texto. Remiten metonímicamente al lugar sagrado y a la transformación como efecto de haber entrado en el espacio sagrado. El texto no se basa necesariamente en un episodio real, como insinúa el autor en la conversación con Manuel Ulacia: «Pudo haber sido en Afganistán o en Ceilán. O en un sueño. No importa» (*OC,* 15: 141).

Aunque no queda explícito el tema de la muerte, hay cierta coherencia *isotópica* con la trilogía precedente: se dibuja un paisaje haciendo hincapié en la presencia del sol, la interpretación simbólica nos permite concretar el motivo del instante revelador. El poema no tiene estructura estrófica ni rima, pero abundan los paralelismos fonéticos. Prevalecen los heptasílabos, eneasílabos y endecasílabos.

1. *Bajo un sol inflexible*
2. *llanos ocres, colinas leonadas.*
3. *Trepé por un breñal una cuesta de cabras*
4. *hacia un lugar de escombros:*
5. *pilastras desgajadas, dioses decapitados.*

Este pasaje sitúa la trama —una peregrinación y la llegada— en un espacio muy preciso: en un día de sol, el hablante lírico camina por un *breñal* y una *cuesta* hacia un templo destruido. En el nivel alegórico, podemos considerar la peregrinación como imagen del camino de la vida o de una vía mística (breñas aparecen en «Imprólogo» como símbolo de la confusión, las cabras podrían representar a la humanidad que se ve como conducida por un determinado camino). El final del camino, el *lugar de escombros,* podría corresponder a la vejez o a un determinado reconocimiento en cierto momento de la vida; en

la tradición de la poesía de ruinas, la imagen evidencia la transitoriedad de las cosas y alude a un estado de desilusión: las columnas que indican firmeza están *desgajadas;* los dioses, representantes de la inmortalidad, *decapitados*.

En una posición opuesta en el espacio se halla el sol; el atributo *inflexible* indica el calor despiadado y la intransigencia del sol como indicio del tiempo cronológico y de la transitoriedad ineludible que se manifiestan sobre la tierra soleada, *cf.* «Cuarteto» (de *Gavilla*): *La luz dibuja todo y todo incendia, / clava en el mar puñales que son teas*. Por otro lado, el sol y la luz en general pueden simbolizar una revelación (*cf.* el título de la sección, *Un sol más vivo,* y «Rememoración»: *Despunta, sol dudoso, / entre la niebla del espejo, un rostro. / Es la cara del muerto*).

6. *A veces, centelleos subrepticios:*
7. *una culebra, alguna lagartija.*

Entre los escombros, de vez en cuando salen a la superficie unos reptiles y brillan al sol. Por su facultad de mudar la piel, la culebra y la lagartija son símbolos de la resurrección, en la mitología suelen tener conocimientos especiales. Considerando todo el texto en clave alegórica, podemos interpretar la imagen como sigue: el enigma del ser se refleja sobre la tierra y de vez en cuando se revela *(centelleos subrepticios)* en los iluminados, que contrastan con los *bichos* negros de los versos siguientes:

8. *Agazapados en las piedras,*
9. *color de tinta ponzoñosa,*
10. *pueblos de bichos quebradizos.*

Escondidos entre las ruinas, viven *pueblos de bichos quebradizos:* los insectos, de color oscuro, contrariamente a las culebras y lagartijas, no se bañan en la luz del sol. Podemos suponer una correspondencia metafórica entre los animales de este poema y ciertas características humanas: los insectos representan la insignificancia y *efimeridad* del hombre *(pueblos de bichos quebradizos),* y si consideramos el poema como alegoría de la vía mística, simbolizan a la masa de los 'no iluminados' que no se exhiben al sol, o bien, no buscan el saber. El motivo de la ponzoña subraya el papel simbólico negativo de los insectos.

11. *Un patio circular, un muro hendido.*
12. *Agarrada a la tierra —nudo ciego,*
13. *árbol todo raíces— la higuera religiosa.*

Estos versos constituyen el centro tanto formal como semántico del texto; la imagen de la *higuera religiosa* está puesta de relieve por la particular extensión del verso 13. La meta de la peregrinación es el patio circular de un templo o *stupa* decaído donde crece una higuera. En el nivel alegórico, la llegada al lugar representa el final de la vida u otro momento crucial, y las fatigas para llegar *(breñal, cuesta de cabras)* indican el camino dificultoso hacia la revelación o iluminación.

Los símbolos centrales son el patio y la higuera. Los dos pueden ser considerados como enlace entre los mundos. La forma circular del patio, lugar de culto y espacio sagrado, puede simbolizar la eternidad y la entrada en el *nirvana;* es un ideograma del sol (*cf.* «Imprólogo»: *ya floreció el peral / y a su sombra los hombres beben en rueda / un licor de sol destilado*). Aparte de ilustrar el estado arruinado del antiguo edificio, la hendidura del muro, como el *hueco* en «Refutación de los espejos» (de *La mano abierta*) o la *brecha* en «Un despertar», simboliza el acceso a la «otra orilla».

Las metáforas del *árbol todo raíces* y del *nudo ciego* se basan en el aspecto físico de la higuera religiosa. En el nivel simbólico, la forma de *nudo* subraya que es el centro del mundo. En el Rig-veda el árbol cósmico se representa al revés, con las raíces en el cielo, para indicar que la raíz del ser es trascendental (*asvattha,* el árbol sagrado de los hindúes, el *árbol todo raíces*). En el budismo le corresponde el árbol Bodhi. Puesto que en los versos siguientes figura también una estatua del Buda, no cabe duda de que tenemos aquí una alusión al episodio de la iluminación de Gautama bajo la higuera religiosa. El motivo de la ceguera *(nudo ciego)* en *Árbol adentro* suele indicar una visión especial: la mente de quien no está atado a las apariencias de este mundo se dirige hacia lo trascendental.

14. *Lluvia de luz. Un bulto gris: el Buda.*
15. *Una masa borrosa sus facciones,*
16. *por las escarpaduras de su cara*
17. *subían y bajaban las hormigas.*

En primer lugar, la metafórica *lluvia de luz* parece ilustrar la copresencia de sol y lluvia en una determinada situación meteorológica. En el nivel simbólico, remite a una iluminación gnóstica y la lluvia implica el simbolismo de la fecundación: *cf.* «Hablo de la ciudad» (de *La mano abierta*): *cascadas de oro incorpóreo*; *cae sobre nosotros una llovizna verde y fosforescente que nos ilumina sin mojarnos*, y «Deprecación» («Ejercicio preparatorio»): *luz sobre tierra mojada*.

En la superposición de elementos de la naturaleza sobre los monumentos religiosos cristaliza una reconciliación de 'esta' y la 'otra' orilla: vamos olvidando las facciones sagradas de este mundo, como las hormigas que suben y bajan la cabeza del Buda. Detrás de las apariencias de este mundo, las *escarpaduras,* se halla otra *cara,* otra realidad.

18. *Intacta todavía,*
19. *todavía sonrisa, la sonrisa:*
20. *golfo de claridad pacífica.*

La sonrisa del Buda no ha sido borrada por la corrosión. Como las *escarpaduras,* la metáfora del *golfo de claridad pacífica* relaciona la cara del Buda con un determinado paisaje, *cf.* también «Kostas» (de *La mano abierta*): *era una ancha sonrisa la bahía*. Los motivos de claridad y paz subrayan el papel positivo de la imagen, posiblemente se actualiza aquí el simbolismo del agua y del mar relacionado con el concepto de la «otra orilla». El motivo de la sonrisa remite al tema de la gnosis trascendental; en «Kostas» la sonrisa *es el arte del enigma transparente*. La *claridad* indica una revelación tras un período de oscuridad o bien ignorancia, un estado de paz tras un período de lucha interior *(claridad pacífica),* contrastando la bahía con el paisaje ilustrado más arriba. La imagen recuerda ciertos términos de la meditación budista, como la inmovilidad y la transparencia mental: la meditación samatha-bhavana propone una condición de 'transparencia inmóvil' de la conciencia, *cf.* también el concepto de *ataraxia* en la filosofía griega. El Gautama Buda habla como sigue de la segunda contemplación en la primera vigilia: «En paz serena yo me quedé ecuánime, sabio, claro, consciente, experimentando la felicidad por la cual los santos dicen: "el sabio ecuánime vive feliz": así conseguí la tercera contemplación» (*cf.* Filippani-Ronconi, 1994: 20 y 15; traducción de la autora).

21. *Y fui por un instante diáfano*
22. *viento que se detiene,*
23. *gira sobre sí mismo y se disipa.*

Esta imagen conclusiva ilustra que, por un *instante,* el sujeto lírico sale del tiempo cronológico, la diafanidad indica la revelación mística. Debido a su movimiento, el viento funciona como símbolo de la inconstancia y *efimeridad;* en la tradición budista la vida se concibe como hálito *(prana).* La imagen del viento detenido ilustra que, para el sujeto lírico, se para el curso del tiempo lineal en un *instante diáfano*. En el giro del viento se insinúa nuevamente el simbolismo del círculo *(cf. patio circular);* girando, el viento se disipa suspendiéndose a sí mismo: está cumplida la salida del tiempo. El pasaje recuerda la imagen de la muerte al final de «Deprecación» («Ejercicio preparatorio»): *pido ser […] al fin, una misma claridad instantánea*.

«La cara y el viento» cierra la colección de *Un sol más vivo,* dominada por el tema de la muerte. Mientras que en «Ejercicio preparatorio» el hablante lírico reflexiona sobre su propia muerte física, «La cara y el viento» forma parte de una serie de poemas que asimilan el misticismo oriental y poetizan el concepto del *nirvana* como 'estado sin muerte', alcanzado por los iluminados.

IDENTIDAD Y OTREDAD: EL YO EN LA *SEMIOESFERA*

Ningún género literario dispone de tantos recursos para la constitución de un sujeto como la poesía. Este es un reconocimiento central de las actuales teorías de la lírica (Jaegle, 1995) y se basa tanto en la tradición hegeliana como en las teorías de la cognición. La poesía es una fuente y un espejo de identidades. En el estudio de la identidad en la obra paciana, la crítica presta particular atención a los ensayos (*El laberinto de la soledad,* 1950; *Postdata,* 1970); en la poesía, sin embargo, se manifiesta otro enfoque del tema. El propósito de los siguientes párrafos es estudiar el desarrollo temático de la individuación del hombre en la lírica del premio Nobel, con particular atención al papel que desempeñan en esta las construcciones poéticas del espacio, de la historia, del arte y de la experiencia del amor como encuentro con lo 'otro'.

El sujeto en el mundo

La obra paciana expresa una profunda preocupación por el desarraigo existencial del hombre moderno. Para demostrar el problema de la alienación, el autor recurre a una abstracción suponiendo una indefinida vertiente ausente y añorada de la identidad personal: la 'otredad', a cuya ausencia se debe la soledad como condición humana, tematizada en *El laberinto de la soledad* y otros ensayos y, de ahí resultante, una perpetua necesidad de compleción —«quizá el verdadero nombre del hombre, la cifra de su ser, sea el Deseo», observa el poeta al respecto en *El arco y la lira* (*OC,* 1: 147)—. Por un lado, el concepto paciano de la otredad remite a lo 'desconocido' en un sentido tanto psicológico como fenomenológico y místico, a una «parte nocturna» o, con Antonio Machado, una «esencial heterogeneidad» del ser (*cf. OC,* 1: 131 y 148) que se nos revela de vez en cuando. Una abundancia y multiplicidad de imágenes poéticas expresan tales momentos, ilustrando experiencias como la de lo «misterioso» definido por Rudolf Otto como «lo totalmente distinto, to heteron,

el alienum, lo extraño y sorprendente, lo que no pertenece al dominio de lo conocido, entendido y acostumbrado, de lo "familiar", y se le opone llenando el alma de un asombro entumecido» (1947: 29).

Por otro lado, el poeta atribuye el desarraigo existencial del hombre a factores externos y más concretos, como la falta de historia y la ausencia de un centro espacial que lo oriente. La soledad del hombre debe ser considerada no solo en su dimensión psicológica y metafísica, sino que parece tener también orígenes sociales, históricos y geográficos. Octavio Paz se propone percibir al hombre como sujeto colocado en el mundo, de ahí que en su poesía el tema de la individuación esté relacionado con una semiótica del espacio, de la historia y, en particular, del paisaje como sistemas de signos. La individuación del hombre es determinada por su contacto con la otredad concreta del mundo exterior: «La oposición entre el hombre y lo que no sé si llamar naturaleza o, más simplemente, lo exterior a nosotros, reaparece en nuestra relación con los otros. *Lo otro* es mi horizonte: muralla que nos cierra el paso o puerta que se abre, es aquello que está frente a mí, al alcance de la mano pero siempre intocable. Los otros, sean mis enemigos o mis hermanos, mi amante o mi madre, también son horizonte, también están cercalejos, allaquí. En fin, cada uno de nosotros es para sí mismo la inminencia vertiginosa con que el horizonte de *lo otro* se ofrece y se hurta. No estamos lejos de los otros: estamos lejos de nosotros mismos. […] Pero el otro no es sino la máscara de *lo otro:* la naturaleza y sus dioses y diablos, los otros mundos, todos los más-allá del hombre» (*Corriente alterna, OC,* 6: 258-259).

Para indicar el espacio semiótico, el conjunto de los objetos perceptibles y descodificables en nuestro entorno, Jurij Lotman emplea el término de *semioesfera* (Lotman, 1990). Otra tradición semiótica estudia los procesos cognitivos (selectivos y constructivos) de la percepción hablando de una «producción del mundo» por el hombre (Goodman, 1990). La índole subjetiva y creativa de la percepción, la naturaleza mental del espacio percibido por el sujeto se reflejan en categorías establecidas por la fenomenología y por la psicología, como la del espacio de la percepción o la del espacio vivido. En la poesía de Octavio Paz se manifiesta un particular interés semiótico y fenomenológico; el hombre se reconoce como individuo gracias a la percepción de su entorno, de la *circunstancia* en Ortega y Gasset *(Unas lecciones de metafísica),* de lo 'otro' que opone resistencia a nuestros sentidos y nuestras acciones.

En numerosos pasajes de la obra poética de Octavio Paz se refleja una correspondencia o interacción del yo como microcosmos con su *semioesfera* como macrocosmos. Así, el sujeto lírico del poema «Cuarteto», que está caminando por una playa, aparece como centro y escenario del espacio que lo rodea: *Camino entre la espuma y las arenas, / el sol posado sobre mi cabeza: / entre inmovilidad y movimiento / soy el teatro de los elementos.* El hombre es *el teatro de los elementos,* es en el sujeto donde se manifiesta el mundo exterior. En muchos de nuestros textos comentados el autor presupone una correspondencia entre la mente humana y el paisaje que rodea al hombre, con mayor frecuencia sin duda en *Visto y dicho,* los poemas *ecfrásticos* que tematizan la percepción de la *semioesfera* y en que abundan las alusiones al subjetivismo y relativismo filosóficos. Según la concepción fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty, el mundo es de cierta manera una prolongación de nuestro cuerpo, «précisément parce que, dans ce que j'ai de plus propre, je ne suis rien, rien ne me sépare jamais de moi même, mais aussi rien ne me signale à moi-même, et je suis en ek-stase dans les choses» (1964: 83). La relación entre el yo y aquello que lo rodea puede concebirse como una *ekstasis* en el sentido que le da Merleau-Ponty, o bien haciendo hincapié en la interiorización de lo exterior por el sujeto. Se diluyen los límites del yo en su encuentro con lo otro; la poesía paciana refleja esta visión presentándonos un mundo de analogías.

El pensamiento analógico se manifiesta en uno de los motivos centrales de *Árbol adentro:* el alegórico código o lenguaje del universo, sublime e indescifrable. Todo lo perceptible puede convertirse en signo. La poesía paciana representa la experiencia de la otredad como una comunicación mágica, como reconciliación del hombre con la naturaleza y participación en el macrocosmos. El misterio está presente en todas las cosas. La imagen de una naturaleza que nos habla en un idioma indescifrable se remonta al romanticismo alemán (*cf.* el comentario a «Carta de creencia»), la encontramos en el simbolismo —en sus célebres *Correspondances,* Baudelaire nos presenta un mundo que pronuncia «confuses paroles»— y figura en la fenomenología moderna: según Maurice Merleau-Ponty, nuestra percepción «habla», creamos un «texte naturel» y escuchamos en lo perceptible el «discours confus du monde» (*cf.* Bucher, 1991: 116-117).

El motivo del lenguaje de la naturaleza aparece en «Un despertar» cuando el hablante lírico vislumbra la intemporalidad del instante. Es un código indescifrable: el *roble […] habla solo,* la *escritura de las constelaciones* es *ilegible*. Varios de los poemas *ecfrásticos* de *Visto y dicho* presentan imágenes de una comunicación del artista con su *semioesfera* o de las cosas y substancias entre sí. En «Un viento llamado Bob Rauschenberg» el poeta habla de una *conversación interminable del universo,* somos *su lengua y su oreja, sus palabras y sus silencios*. En este y otros poemas de la misma colección la percepción y decodificación de nuestro entorno a través del arte figurativo se convierten en tema central. Lo mismo vale para el arte poético: en *El arco y la lira* Octavio Paz afirma que «[s]i el verbo es el doble del cosmos, el campo de la experiencia espiritual es el lenguaje» (*OC,* 1: 102). La poesía puede asimilar el enigmático idioma de la naturaleza y manifestar lo 'otro', lo inefable. En el encuentro con la amante dibujado por los poemas de amor parece encontrar su expresión más clara: *En tu respiración escucho / la marea del ser, / la sílaba olvidada del Comienzo* («Antes del comienzo»); *con los ojos cerrados, / con mi tacto y mi lengua, / deletreo en tu cuerpo / la escritura del mundo* («Pilares»).

El hombre como ser histórico

En el ensayo *La búsqueda del presente* (*OC,* 3: 38) Octavio Paz observa que el hombre moderno se define como ser histórico, se considera sujeto a la cronología y al continuo cambio. *Somos nombres del tiempo,* declara el hablante lírico de «Conversar». Como aspectos decisivos en el proceso de la individuación y de la búsqueda de la otredad aparecen determinados paisajes relacionados con la memoria del autor, la historia colectiva (oficial y mítica) y la historia privada: el encuentro con el prójimo, relaciones amistosas y de amor e intercambios artísticos, como aquellos tematizados en *La mano abierta* o *Visto y dicho*.

David Hume critica a los que pretenden que hay un yo *(self)* que es substancial: los llamados *yos* son solo haces o colecciones *(bundles)* de diferentes impresiones, la identidad se basa en la relativa persistencia de impresiones (Ferrater Mora, 1999, *s. v. identidad*). La continuidad psíquica garantizada por la memoria del pasado constituye un factor central de la identidad

del hombre. Paul Ricœur llega a la conclusión de que necesariamente toda identidad personal es formada por elementos narrativos (1990, tratado 6). El espacio está semántica y afectivamente connotado, es el medio de nuestro pasado y lo trae a la memoria. Tan pronto como paisajes y personas se relacionan con una determinada historia (inventada, construida, oficial, privada, secreta, etc.), nacen significados que proporcionan identidad. En *Postdata* Octavio Paz observa que «cada uno de nuestros actos es un signo. La historia que vivimos es una escritura; […] Las geografías también son simbólicas; los espacios físicos se resuelven en arquetipos geométricos que son formas emisoras de símbolos. Llanuras, valles, montañas: los accidentes del terreno se vuelven significativos apenas se insertan en la historia. El paisaje es histórico y de ahí que se convierta en escritura cifrada y texto jeroglífico» (*OC,* 8: 307).

Los espacios específicos evocados en la lírica de Octavio Paz suelen reflejar la memoria personal del autor. La vida cosmopolita de diplomático y la inmersión en los pensamientos occidental, oriental y precolombino confluyen en una identidad a la vez multicultural y profundamente arraigada en el espacio geográfico del Valle de México. La poesía paciana da fe de la memoria como factor principal de la identidad. Así, en el poema «Rememoración» una evocación de la adolescencia y de los espacios pertinentes se codifica como una autoinvención: *Inventa la memoria otro presente. / Así me inventa. / Se confunde / el hoy con lo vivido*. Fuera del espacio asociado a la infancia y adolescencia del autor, las referencias geográficas coinciden con los viajes de Octavio Paz y en particular con sus largas estancias en diferentes partes del mundo. Así, se destacan las reminiscencias de Yucatán en *Entre la piedra y la flor* (1941), de la España de la Guerra Civil en los poemas prorrepublicanos y en *Piedra de sol,* otros recuerdan los contactos de Paz con los surrealistas en París y, lo más característico a partir de *Ladera este* (1962-1968), los numerosos poemas inspirados en la larga estancia en Asia, en particular la India.

Hay convergencias interesantes entre los textos que se refieren a lugares concretos. La visión paciana del lugar siempre es multidimensional; con frecuencia, en la referencia geográfica se entretejen alusiones a la historia oficial, a leyendas y otros tópicos de la memoria e identidad colectivas de las respectivas culturas. Superposiciones de espacios y tiempos evocan y conjugan lugares y tiempos distantes. Sin embargo, a excepción de los textos política y socialmente comprometidos, la pragmática de la poesía paciana

está escasamente relacionada con el *cronotopos;* el autor se dedica a problemas ontológicos en un nivel reflexivo más general. Partiendo de la presentación de determinados espacios, a menudo sagrados (ruinas, templos, estatuas, jardines, árboles, etc.), el autor dota a los lugares e historias de significados trascendentales. Piénsese en *Cuento de dos jardines* (*Hacia el comienzo,* 1964-1968), donde coinciden en su función simbólica el jardín de su casa y otro de la India *(Una casa, un jardín, / no son lugares: / giran, van y vienen. / Sus apariciones / abren en el espacio / otro espacio, / otro tiempo en el tiempo),* o la visita a los escombros de un templo, el encuentro con la cabeza de un Buda y la siguiente experiencia mística en «La cara y el viento».

El poema «Rememoración» versa sobre recuerdos de infancia que desembocan en una extensa evocación del Valle de México, ya cantado en poemas precedentes como *Petrificada petrificante* (*Vuelta,* 1969-1975) o *El cántaro roto* (1955). En las distancias del Valle de México, dice el yo lírico de «Rememoración», el ojo *aprende / los oficios de pájaro y arquitecto-poeta*. Aunque parte de elementos autobiográficos, el poema se va convirtiendo en clara expresión de una historia e identidad colectivas. La estratificación semántica de los pasajes descriptivos dedicados al Valle de México y a la Meseta central se constituye de los recuerdos de adolescencia, de la descripción geográfica y meteorológica, de reminiscencias historiográficas y míticas. El efecto de la copresencia de varias historias en el espacio descrito se debe a una superposición de imágenes por medio de la metáfora. Hay alusiones a la fase militar de la Revolución mexicana y abundan las referencias a la historia y la mitología precolombinas (*cf.* el comentario al poema).

El espacio de la vida moderna

Una *semioesfera* distinta se manifiesta en la poesía de la ciudad de *La estación violenta* (1958), de *Vuelta* (1976) y también de *Árbol adentro* con el poema en versículos «Hablo de la ciudad» *(La mano abierta),* dedicado al espacio urbano de México. La rápida sucesión de imágenes que caracteriza este texto crea una atmósfera febril, reflejando la velocidad y precipitación de la vida moderna. La metrópoli mexicana aparece como *semioesfera* producida por el hombre y, al mismo tiempo, como espacio interiorizado, como parte

integrante de la identidad de sus habitantes. La idea de la interiorización de lo exterior y de la correspondencia y comunicación entre el hombre y su espacio vital es codificada por una serie de imágenes poéticas. Así, el yo lírico cualifica la ciudad de *enorme,* subrayando al mismo tiempo que *cabe en un cuarto de tres metros cuadrados inacabable como una galaxia, / la ciudad que nos sueña a todos y que todos hacemos y deshacemos y rehacemos mientras soñamos, / pastora de siglos, madre que nos engendra y nos devora, nos inventa y nos olvida.* La ciudad es una metonimia de la vida moderna a cuyos escenarios y esquemas no nos podemos sustraer: *[…] estamos en la ciudad, no podemos salir de ella sin caer en otra, idéntica aunque sea distinta.* Creamos nuestro espacio vital, y, por otro lado, el espacio nos condiciona, *nos inventa*.

También el prójimo forma parte de la *semioesfera.* Obra como modelo tanto de identificación como de diferenciación para el sujeto: *hablo de la ciudad inmensa, realidad diaria hecha de dos palabras: los otros, / y en cada uno de ellos hay un yo cercenado de un nosotros, un yo a la deriva.* Octavio Paz se expresa repetida vez contra toda forma de nivelación, de ahí que el espacio público, el Estado con sus instituciones y su burocracia, asuman connotaciones negativas y el poeta se plantee en este contexto el problema de la anonimidad y de la soledad. En «Hablo de la ciudad» presenta una serie de características de lo público con consideración claramente negativa, en particular el espacio, el discurso y la memoria oficiales, colectivos. La vida moderna es ajena a las necesidades del ser humano. Con tono crítico el hablante lírico habla del *Estado abstracto y sus policías concretos,* sus *pedagogos,* sus *carceleros,* sus *predicadores*. Conforme a la diferencia entre sensibilidad e inteligibilidad, a la dicotomía de cultura y naturaleza tematizada, entre otros, por Claude Lévi-Strauss, las instituciones estatales contrastan con la libertad e inocencia originales del hombre.

En los lugares públicos la ciudad está compartida, *convivida:* en *calles, plazas, autobuses, taxis, cines, hoteles,* pero también en metafóricos *palomares* y *catacumbas*. Los monumentos, las estatuas, las historias y las leyendas, o bien los «lugares de memoria colectiva» al decir de Pierre Nora (1990), son para el hablante lírico expresiones de la *despótica memoria* de una ciudad *construida por los muertos y habitada por sus tercos fantasmas*. En imágenes que coinciden en actualizar una semántica del carecimiento emerge el problema de la identidad del hombre moderno, desarraigado y carente de un centro espacial y espiritual.

El poema «Cuarteto» (Gavilla), cuya pragmática coincide en varios aspectos con la de «Hablo de la ciudad», desarrolla temas como la índole del tiempo, la transitoriedad, el desarraigo y la recuperación de la identidad original del hombre. El hablante lírico pasea por una playa, un paisaje que al mediodía se llena de turistas y por la tarde se vacía, asumiendo de nuevo su aspecto natural. La industria del ocio y el turismo son presentados como exceso bizarro, con la subcrítica del problema social y ecológico. La costa aparece como un espacio abusado, el consumismo excesivo y la fealdad son indicios del desarraigo del hombre:

> *[…]*
> *Hay turistas también en esta playa,*
> *hay la muerte en bikini y alhajada,*
> *nalgas, vientres, cecinas, lomos, bofes,*
> *la cornucopia de fofos horrores,*
> *plétora derramada que anticipa*
> *el gusano y su cena de cenizas.*
> («Cuarteto»)

Una serie de metáforas aporta el campo semántico de la matanza, sobre la imagen del cuerpo humano se superpone la de reses de matadero. Los hombres son, al mismo tiempo, consumidores y los consumidos. Con la inversión del axioma cristiano del amor al prójimo cierra la estrofa: *No los ama su Dios y ellos tampoco: / como a sí mismos odian a su prójimo*. En la lírica paciana, motivos como la falta de amor divino, la ausencia o el abandono por los dioses son alegorizaciones del desarraigo existencial (*cf. El cántaro roto,* 1955). El poeta considera la soledad del hombre como hecho ontológico que se nos infunde ya en el momento de nacer [*cf.* los conceptos de «Seinsverlassenheit» y «Seinsvergessenheit» expuestos por Heidegger en *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis) (1936-1938), II*]: el hombre moderno se atiene demasiado al «estar» («das Seiende») y sufre una pérdida del Ser, una pérdida del centro, de lo sagrado. Cada vez que se siente a sí mismo se siente como carencia de 'otro', de ahí su soledad existencial.

Espacio y tiempo mítico

Octavio Paz habla también de una soledad colectiva, cuyos orígenes son, por una parte, el déficit de pasado común, es decir, la pérdida de nuestra raíz histórica, y por otra parte, el desarraigo geográfico, la perdida familiaridad con un espacio de origen y la falta de un centro físico. Según el poeta, la dimensión histórica de la soledad atañe en particular al hombre mexicano. La raíz del problema —explica en *El laberinto de la soledad*— es el hecho de que Moctezuma se consideraba abandonado por los dioses. A partir de entonces hubo durante siglos una renuncia a la memoria indígena, por lo cual, como opina el antropólogo Guillermo Bonfil Batalla, hoy la mexicanidad se basa, por un lado, en la percepción y memoria colectivas criolla, y por otro lado en la mistificación del mundo precolombino y de la sociedad indígena, del México «profundo» o la «civilización negada» frente al México «oficial» e «imaginario» (1990). En *Postdata* Octavio Paz reflexiona sobre la actitud de los mexicanos ante el Mexico «profundo»: «México-Tenochtitlán ha desaparecido y ante su cuerpo caído lo que me preocupa no es un problema de interpretación histórica sino que no podamos contemplar frente a frente al muerto: su fantasma nos habita. Por eso creo que la crítica de México y de su historia —una crítica que se asemeja a la terapéutica de los psicoanalistas— debe iniciarse por un examen de lo que significó y significa todavía la visión azteca del mundo» (*OC,* 8: 315). Asimilaciones poéticas del problema encontramos en la lírica paciana más temprana, como *Himno entre ruinas* (1948), que versa sobre el desarraigo del mexicano por el perdido contacto con su pasado: *En lo alto de la pirámide* en el Teotihuacán actual *los muchachos fuman marihuana, / suenan guitarras roncas. / […] / El canto mexicano estalla en un carajo, / estrella de colores que se apaga, / piedra que nos cierra las puertas del contacto. / Sabe la tierra a tierra envejecida.*

Octavio Paz explica la dimensión espacial de la soledad como pérdida de una antigua imagen coherente, 'más real' de la realidad: «En la Antigüedad el universo tenía una forma y un centro; su movimiento estaba regido por un ritmo cíclico y esa figura rítmica fue durante siglos el arquetipo de la ciudad, las leyes y las obras. El orden político y el orden del poema, las fiestas públicas y los ritos privados —y aun la discordia y las trasgresiones a la regla universal— eran manifestaciones del ritmo cósmico. Después, […] el espacio se

hizo infinito […] el año platónico se convirtió en sucesión lineal, inacabable; […] Se desplazó el centro del mundo y Dios, las ideas y las esencias se desvanecieron. Nos quedamos solos» (*Los signos en rotación, OC,* 1: 252-253). La concepción del ombligo perdido del universo es muy antigua y se encuentra en casi todos los pueblos (lo observa Mircea Eliade acerca del espacio sagrado en su estudio de *Lo sagrado y lo profano,* 1956). Suele coincidir con la idea de un lugar de origen (mítico o real).

A la dialéctica de realidad e irrealidad del espacio corresponde la distinción entre tiempo profano, de cada día, y otro tiempo sublime y más real, una distinción que asimismo parece constituir una constante antropológica. En *La pensée sauvage,* cap. VIII (1962), Claude Lévi-Strauss tematiza la reactualización de un pasado mítico por los llamados «mitos de origen». También Mircea Eliade habla de otro tiempo más real, añorado por el hombre religioso, y lo designa como tiempo mítico, primordial o sagrado. Este tiempo sagrado, observa Eliade, no forma parte del curso irreversible del tiempo profano, sino que se constituye de un presente eterno y accesible en cualquier momento. En sus actividades rituales el hombre religioso se sumerge en un estado intemporal que le recuerda el comienzo mítico del mundo (*Lo sagrado y lo profano,* cap. II).

Desde otra perspectiva, en su contribución al volumen *Philosophie und Poesie* Werner May considera la filosofía de Martin Heidegger como una tentativa de establecer un nuevo orden para que el hombre se sienta otra vez envuelto por el mundo, de salir del espacio de geometría invariable y volver a un espacio «entero», de salir de un tiempo que está transcurriendo inalterablemente y volver a un tiempo «simultáneo», un tiempo perpetuamente presente (en Gethmann-Siefert, 1988: 134). La concepción paciana del tiempo bebe, entre otras, de las fuentes que acabo de citar, según declara el autor en *La búsqueda del presente* y en el capítulo «La consagración del instante» de *El arco y la lira*.

De una expulsión o pérdida y la recuperación de tiempo y espacio míticos hablan poemas como «Cuarteto», «Hablo de la ciudad» o «Carta de creencia». En *Vuelta* (del poemario del mismo título, 1969-1975) el poeta ilustra la idea recurriendo al mito fundacional de México: *atl tlachinolli / se rompió / agua quemada / No hay centro / plaza de congregación y consagración / no hay eje / dispersión de los años / desbandada de los horizontes*. Mientras en los poemas de la ciudad de *Vuelta* también el mensaje político está muy presente, «Hablo

de la ciudad» versa más sobre la alienación del hombre moderno y su nostalgia por una armonía perdida. Pequeños espacios privados y paradisíacos se abren de vez en cuando en medio de la *semioesfera* de la vida cotidiana como instantáneos centros de la reconciliación: de los párpados de la amante brota un alegórico manantial *hecho de muchos ojos y cada ojo refleja el mismo paisaje detenido, antes de las escuelas y las prisiones, los alfabetos y los números, el altar y la ley: el río que es cuatro ríos, el huerto, el árbol, la Varona y el Varón vestidos de viento.* En «Carta de creencia» el poeta evoca el bíblico jardín de Edén: *La pareja es pareja porque no tiene Edén. / Somos los expulsados del Jardín, / estamos condenados a inventarlo / y cultivar sus flores delirantes, / joyas vivas que cortamos / para adornar un cuello. / Estamos condenados / a dejar el Jardín: / delante de nosotros / está el mundo.*

Para Octavio Paz, plantear el problema del desarraigo existencial significa reflexionar sobre la naturaleza del tiempo. El mayor impacto tiene la idea del instante presente, un concepto clave en la poesía paciana estudiado por el poeta en su dimensión filosófica, religiosa y física e inspirado sin duda en los conceptos de *kairos* (el tiempo de Dios) como momento de un acontecimiento particular y de la inspiración artística, y *eka-ksana,* la más breve experiencia del tiempo y el momento de la iluminación súbita que desea el budismo zen. En el instante presente se refleja la intemporalidad o eternidad, su experiencia constituye un medio de cura y reconciliación para el hombre que ha sido expulsado del ahora para vivir en el tiempo irreversible, es un acceso a la otredad. Gracias a la poesía y otras experiencias a veces presenciamos, según comenta el poeta en *El arco y la lira,* como «el tiempo cronológico […] sufre una transformación decisiva: cesa de fluir, deja de ser sucesión, instante que viene después y antes de otros idénticos, y se convierte en comienzo de otra cosa» (*OC,* 1: 190).

El poder mágico del arte

En el mismo ensayo Octavio Paz proclama que la recuperación de la propia otredad puede realizarse a través de tres experiencias: amor, religión y poesía. Las tres «son manifestaciones de algo que es la raíz misma del hombre. En las tres late la nostalgia de un estado anterior. Y ese estado de unidad primordial,

del cual fuimos separados, del cual estamos siendo separados a cada momento, constituye nuestra condición original, a la que una y otra vez volvemos» (*OC,* 1: 146-147). Los párrafos siguientes versan sobre el papel que desempeñan la poesía y el arte en el mundo poético y reflexivo de nuestro poeta.

Varios pasajes de la prosa ensayística de Octavio Paz tematizan la función de poesía y arte en la dialéctica de soledad y la búsqueda del centro, en particular *El arco y la lira,* donde el poeta les atribuye una función redentora: pueden servir como medio diagnóstico, pero a la vez constituyen una especie de terapia. Pueden reconciliarnos, son una «comunión», dice el autor, por «percibir lo uno en lo otro», por descubrir la imagen del mundo en lo que «emerge como fragmento y dispersión» (*OC,* 1: 254) —una idea que encuentra su expresión más clara en los poemas que tematizan el proceso de la creación artística: *pintar es buscar la rima secreta, dibujar el eco, pintar el eslabón,* afirma el hablante lírico de «La casa de la mirada»—.

La poesía y el arte pueden reunir al hombre con la parte desconocida, inefable de su ser, y manifestar lo 'otro', la dimensión sublime de nuestro mundo: con esta visión y las correspondientes imágenes poéticas Octavio Paz integra un elemento místico a su poesía. Inspirándose en la tradición neoplatónica, panteísta, brahmánica y taoísta, su obra nos señala repetida vez el concepto del Uno o del Gran Todo, pero también la aspiración al Nirvana budista y la fusión con el Vacío mahayana *(sunyata).* La imagen poética del mundo como sistema de correspondencias mágicas y portador de enigmáticos códigos y mensajes evoca la filosofía mística de Paracelso o de Jakob Böhme, pero como préstamo más inmediato podemos considerar la doctrina mística del lenguaje concebida por Novalis en el *Allgemeines Brouillon* —fuente de inspiración, también, para Baudelaire y sus *Correspondances*—. En *Aphorismen* (1992: 132), el poeta romántico alemán postula los siguientes rasgos como comunes a poesía y misticismo: «Der Sinn für Poesie hat viel mit dem Sinn für Mystizism gemein. Er ist der Sinn für das Eigentümliche, Personelle, Unbekannte, Geheimnisvolle, zu Offenbarende, das Notwendig-Zufällige. Er sieht das Unsichtbare, fühlt das Unfühlbare».

La generación del grupo Taller, de que Octavio Paz formaba parte, propagaba una poesía de experiencia; entendía el poema como algo «que tenía que ser vivido», como «ejercicio espiritual» o «comunión». Esta visión se remontaba, entre otras fuentes, a la poética del barón de Hardenberg y del

romanticismo alemán e impactó de manera decisiva en la obra de nuestro poeta (*cf. Poesía mexicana moderna, OC,* 4: 66). Afín a la concepción romántica del lenguaje del universo está la visión de la poesía como encanto que Octavio Paz ilustra, entre otros, en sus respuestas al cuestionario bretoniano sobre el *arte mágico,* donde reflexiona sobre la estrecha relación entre la magia y la creación artística (*OC,* 6: 251 ss.). La visión del poeta como revelador de misterios sin duda influenció la obra de Octavio Paz, a través de la poesía mágico-sugestiva de Mallarmé, de poetas como Valéry, Apollinaire, Breton, Eliot, Huidobro, así como Villaurrutia y el grupo Contemporáneos.

La experiencia mágica tematizada en *Árbol adentro* y el paso transformativo que implica pueden ser leídos como una iniciación: «La experiencia poética, como la religiosa, es un salto mortal: un cambiar de naturaleza que es también un regresar a nuestra naturaleza original. […] nuestro ser de pronto recuerda su perdida identidad» (*OC,* 1: 148). La poesía representa y persigue efectuar una transformación, reflejada por una gran riqueza de símbolos e imágenes. En nuestro poemario, la ilustración más central del poder mágico-creativo de la poesía es la alegoría de la palabra como semilla (*cf.* el título de *Gavilla*): una vez sembrada, la palabra poética brota, echa raíces, crece y da, al final, los frutos del conocimiento, como el árbol de la sabiduría o el árbol Bodhi. En el poema «Árbol adentro» alcanza su expresión más célebre. La alegorización de la 'palabra semilla' remite a la doctrina panteísta de los estoicos, que suponían la existencia de un poder divino y germinativo como principio inmanente del cosmos: el *logos spermatikos*. Constituye, además, un enlace intertextual con la obra de Novalis; el poeta alemán cierra la colección de textos breves titulada *Blüthenstaub* con las siguientes palabras: «Fragmente dieser Art sind litterarische Sämereyen. Es mag freylich manches taube Körnchen darunter seyn: indessen, wenn nur einiges aufgeht!» (Novalis, 1995: 483).

El amor y lo 'otro'

En *Piedra de sol* (1957) confluyen los aspectos más relevantes de la dialéctica paciana de identidad y otredad: la soledad, la relación del hombre con espacio y tiempo y el amor como experiencia integrante. El poema se centra en presentar el arquetipo de la mujer, encarnado en una serie de figuras fe-

meninas reales y míticas que coinciden en su función. Ese arquetipo es multidimensional; asume el papel de 'la otra', manifestando la vertiente ausente y añorada del yo masculino, y representa la otredad exterior: la historia y la tierra, el mítico México profundo y el ombligo del mundo. Confluyen los temas del amor (los 584 versos representan el ciclo de Venus: la *señora de la noche* y *reina del alba*) y de la reconciliación del yo con su centro histórico y espacial: la unión con la mujer lleva a una individuación, al alegórico nacimiento del hombre, asociado con el encuentro de Juan Diego y la Virgen de Guadalupe-Tonantzin como momento considerado decisivo para el nacimiento de la nación mexicana:

[…]
Eloísa, Perséfona, María,
muestra tu rostro al fin para que vea
mi cara verdadera, la del otro,
mi cara de nosotros siempre todos,
[…]
despiértame, ya nazco:
vida y muerte
pactan en ti, señora de la noche,
torre de claridad, reina del alba,
virgen lunar, madre del agua madre,
cuerpo del mundo, casa de la muerte,
caigo sin fin desde mi nacimiento,
caigo en mí mismo sin tocar mi fondo,
recógeme en tus ojos, junta el polvo
disperso y reconcilia mis cenizas,
ata mis huesos divididos, sopla
sobre mi ser, entiérrame en tu tierra,
tu silencio dé paz al pensamiento
contra sí mismo airado:
abre la mano,
señora de semillas que son días,
el día es inmortal, asciende, crece,
acaba de nacer y nunca acaba,
cada día es nacer, un nacimiento
es cada amanecer y yo amanezco,

amanecemos todos, amanece
el sol cara de sol, Juan amanece
con su cara de Juan cara de todos
[…]

En este pasaje de *Piedra de sol* se manifiestan los conceptos centrales de la poesía amorosa paciana: amor e identidad aparecen como dominios estrechamente enlazados, el encuentro con la mujer es representado como proceso de individuación por medio de la recuperación de la vertiente perdida, desconocida del yo. Desde la perspectiva masculina del hablante lírico, lo femenino es la otredad por excelencia, la diferencia inconiliable. En *El arco y la lira* (*OC,* 1: 146) Octavio Paz nos presenta la fusión con la otredad en el amor como experiencia humana y no específicamente masculina. Explica que «el amor nos suspende, nos arranca de nosotros mismos y nos arroja a lo extraño por excelencia: otro cuerpo, otros ojos, otro ser. Y sólo en ese cuerpo que no es el nuestro y en esa vida irremediablemente ajena, podemos ser nosotros mismos. Ya no hay otro, ya no hay dos». En *Le temps et l'autre,* en varios aspectos afín a *El laberinto de la soledad,* Emmanuel Lévinas señala que, entre todos los contrastes, el de los sexos es el más destacado. Mientras el ser humano no viva momentos de aparente compleción o bien de «participación óntica» —que, al decir de Martin Buber, lleva a los amantes a experimentar juntos lo absoluto y lo ilimitado [Prechtl / Burkard (eds.), 1999, *s. v. Liebe*]—, sufre de la ausencia y está atormentado por la sed de unión. «Todos nuestros esfuerzos tienden a abolir la soledad», declara el poeta en *El laberinto de la soledad* (*OC,* 8: 178). En «Carta de creencia» el sufrimiento del desarraigado y la vertiente dolorosa del amor hallan indudablemente una de sus expresiones más brillantes: *Memoria, cicatriz: / —¿de dónde fuimos arrancados?, / cicatriz, / memoria: sed de presencia, / querencia / de la mitad perdida. / […] / amar es dos, / siempre dos, / abrazo y pelea, / dos es querer ser uno mismo / y ser el otro, la otra; / dos no reposa, / no está completo nunca, / gira / en torno a su sombra, / busca / lo que perdimos al nacer*. Mientras que en poemas como «Regreso» y «Pilares», de la misma colección, el encuentro amoroso se codifica como comunión con lo sublime, en «Carta de creencia», el último texto del poemario y clave de muchos pasajes anteriores, encontramos también tonos desmistificantes.

Los ensayos pacianos que se dedican al asunto subrayan el papel que desempeña el amor en la dialéctica de desarraigo y sed de compleción o recuperación del centro. Como acabo de anotar, según la poética paciana la experiencia del amor revela la 'otra' cara del yo, la parte desconocida de su ser. Pero el encuentro del hablante lírico con la mujer es también un contacto metonímico con la otredad de la *semioesfera* exterior, representa el regreso a la naturaleza y la fusión del hombre con el macrocosmos, una idea central de los poemas de *Árbol adentro,* presente ya a partir de la poesía más temprana de Octavio Paz y manifiesta en el pasaje de *Piedra de sol* arriba citado. La mujer es asociada con la naturaleza, una transposición que, ya cultivada por los trobadores y por Francesco Petrarca —*I'l'ò più volte (or chi fia che mi'l creda?) / ne l'acqua chiara et sopra l'erba verde / veduto viva, et nel tronchon d'un faggio (Di pensier in pensier, di monte in monte)*—, es imagen central de «Regreso», «Oye como quien oye llover» y «Noche, día, noche». El físico de la mujer evoca paisajes, como en Baudelaire, que revela «un hémisphère dans une chevelure». Amar es consumar los elementos: *Comí tinieblas con los ojos, / bebí el agua del tiempo, bebí noche. / Palpé entonces el cuerpo de una música / oída con las yemas de mis dedos* («Regreso»).

La reconciliación con la naturaleza a través de la mujer representa una participación mística en lo 'otro', en un sentido psíquico-emocional es una alegoría de la recuperación del propio centro: a *semioesferas* que reflejan la alienación del hombre moderno se les oponen espacios míticos y paradisíacos, *loci amoeni* creados por el amor y erotismo. Así, en «Hablo de la ciudad» con el *trajín* de la metrópoli contrasta la imagen siguiente: *hablo de nubes nómadas y de una música delgada que ilumina una habitación en un quinto piso y de un rumor de risas en mitad de la noche como agua remota que fluye entre raíces y yerbas, / hablo del encuentro esperado con esa forma inesperada en la que encarna lo desconocido y se manifiesta a cada uno: / ojos que son la noche que se entreabre y el día que despierta, el mar que se tiende y la llama que habla, pechos valientes: marea lunar, / labios que dicen sésamo y el tiempo se abre y el pequeño cuarto se vuelve jardín de metamorfosis y el aire y el fuego se enlazan, la tierra y el agua se confunden […]*. El espacio privado dibujado en este pasaje es un espacio interior y sede de la identidad, es codificado como espacio sagrado e iniciático. La transformación del cuarto en jardín ilustra la reconciliación con la propia 'otredad' como una metamorfosis íntima. A la imagen que cierra el poema «Cuarteto» podemos

atribuir un sentido equivalente; poblada de turistas en el día, por la tarde la playa se vacía y se restablece la armonía natural del espacio, simbolizando la armonía espacial también aquí una armonía interior, la cura del yo:

[…]
Para esperar la noche me he tendido
a la sombra de un árbol de latidos.
El árbol es mujer y en su follaje
oigo rodar el mar bajo la tarde.
Como sus frutos con sabor de tiempo,
frutos de olvido y de conocimiento.
Bajo el árbol se miran y se palpan
imágenes, ideas, palabras.
Por el cuerpo volvemos al comienzo,
espiral de quietud y movimiento.

Arraigado en la tierra, el árbol representa la reconciliación con el espacio, simboliza unidad. Manfred Lurker señala la larga tradición que tiene la analogía de árbol y cuerpo humano en las religiones y en las artes (*Der Baum in Glauben und Kunst,* 1960); en la poesía de Octavio Paz el árbol llega a ser una alegoría de la identidad. Su crecimiento ilustra el desarrollo y la índole dinámica de la personalidad, compleja e inexcrutable como el follaje del árbol. Los *frutos con sabor de tiempo* que da el árbol facilitan una comunión con el tiempo pasado, ya que el yo se alimenta, se forma de su memoria: *Los nombres son frutos, maduran y caen* («Canción desentonada»). Además, el yo, deslindado de su entorno, se alimenta y se forma del otro, o de la otra: *Yo hablo / porque tú meces los follajes* («Carta de creencia»).

La alegoría del árbol y los símbolos pertinentes —ya desarrollada en la obra lírica paciana anterior a nuestro poemario y presente en Huidobro (*Poema para hacer crecer los árboles,* 1941)— es el *leitmotiv* de las poesías amorosas de *Árbol adentro*. En «La guerra de la dríada o Vuelve a ser eucalipto», al reconciliarse con su mujer el hablante se convierte en un árbol eucalipto: *el viento mecía mi follaje, / yo callaba y el viento hablaba, /[…] / tendida al pie del eucalipto / tú eras la fuente que reía, / vaivén de los ramajes sigilosos, / eras tú, era la brisa que volvía.* La pareja de «Pilares» aparece arraigada y forma el eje del mundo: *En mitad del espacio / ya somos, enlazados, / un árbol que respira.*

/ Nuestros cuerpos se cubren / de una yedra de sílabas. El primero y el último poema de la colección («árbol adentro» y «Carta de creencia»), textos clave y de particular relieve, dibujan con mayor claridad la relación que establece el poeta entre la imagen del árbol y los temas del amor y de la identidad. En ambos poemas la prosperación del alegórico árbol interior está relacionada con la mirada fecundante de la mujer: en la poesía amorosa desde la Edad Media hasta el Barroco, a que nuestro poeta remite en varios pasajes de la sección, el motivo de la mirada es uno de los más productivos (Kanduth, 1953: 23) —también en *Árbol adentro* el sentido de la vista desempeña un papel particular—. La mujer dirige el crecimiento del alegórico árbol, ella siembra las semillas de la vida y del conocimiento sublime —el árbol llega a ser un símbolo de la unión y de la revelación mística—.

Los poemas de *Árbol adentro* versan sobre la relevación del propio 'yo' por el encuentro y la disolución en lo 'otro': la mujer, la naturaleza, la ciudad, el arte... Dibujan momentos de regreso a una raíz primordial, de compleción y de una revelación simbolizada por la percepción de un lenguaje sublime, a la vez cósmico e íntimo (*Allá adentro, en mi frente, / el árbol habla. / Acércate, ¿lo oyes?;* «Árbol adentro»). Además, tematizan la dialéctica de Eros y Thanatos como contrarios inseparables —«en la unión amorosa el hombre toca las dos vertientes del ser: la muerte y la vida, la noche y el día», observa Octavio Paz en *El arco y la lira* (*OC,* 1: 239)— y reflexionan sobre la relación entre amor y tiempo.

LECTURA DE *ÁRBOL ADENTRO*

«Árbol adentro»

El breve poema introduce la sección de *Árbol adentro* y le da su título. Nos presenta dos hilos conductores en que se basa la coherencia de la colección: la alegoría del *árbol* y el tema del amor. La simbólica planta que crece en el interior del sujeto lírico indica una recuperación del místico lenguaje del mundo *(Allá adentro, en mi frente, / el árbol habla);* el amor es codificado como un acto de comunicación o fusión con la naturaleza, como enlace con nuestra 'otredad'. La compleja imagen de esa comunicación sublime se va aclarando a lo largo de la colección, la importancia que le atribuye el poeta queda subrayada por la repetición y el desarrollo gradual de sus motivos integrantes. En plena expresión aparece en la *Coda* de «Carta de creencia», que cierra la colección: *Tu mirada es sembradora. / Plantó un árbol. / Yo hablo / porque tú meces los follajes.*

El simbolismo del árbol y de sus frutos abre amplios espacios semánticos. Cada poema en que aparece actualiza otro aspecto del símbolo: aquí remite a la dimensión interior del hombre *(árbol adentro)* y da los frutos de una introspección. El árbol es, además, una imagen de la identidad —arraigado en la tierra, el árbol representa la reconciliación del hombre con el espacio—. Aporta un simbolismo del centro y es el *axis mundi:* «La India védica, la antigua China, la mitología germánica, así como las religiones "primitivas", bajo formas diferentes, conocen este Árbol Cósmico, cuyas raíces se hunden hasta los Infiernos y cuyas ramas tocan el cielo» (Eliade, 1968: 47). Asociado con el árbol Bodhi, remite a una iluminación mística. En nuestro poema evoca sin duda los árboles bíblicos del saber (*sus confusos follajes* [son] *pensamientos*) y de la vida *(sus frutos de sombras / son naranjas de sangre, / son granadas de lumbre).* Vicente Cervera Salinas (1996) analiza el *Arbor scientiae* de Ramón Llull como intertexto de «Árbol adentro».

Por su crecimiento salvaje y por su estructura el árbol funciona también como símbolo de la inspiración y remite a una concepción mágico-mística

de la poesía. Octavio Paz lo relaciona con la alegoría de la palabra *semilla.* Vicente Huidobro propone a los poetas «hacer un poema como la naturaleza hace un árbol» *(Horizon carré).*

Con todo, la fuente más cierta del símbolo central de nuestro poemario son los versos en que Rainer Maria Rilke poetiza por medio de la imagen de un árbol interiorizado su concepto de «Weltinnenraum», el «espacio interior del mundo» en que el micro- y el macrocosmos se funden:

> Durch alle Wesen reicht der eine Raum:
> Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still
> durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,
> ich seh hinaus, und in mir wächst der Baum.
> (de «Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen», 1914).

1. *Creció en mi frente un árbol.*
2. *Creció hacia dentro.*
3. *Sus raíces son venas,*
4. *nervios sus ramas,*
5. *sus confusos follajes pensamientos.*

Arraigado en la frente, el árbol remite a la dimensión psíquica y mental del amor. Los pensamientos del yo lírico son *confusos,* se comparan con los *follajes* movidos del simbólico árbol interior. Se ofrece la asociación acústica de la imagen con el susurro del viento en unos follajes, un rumor como de voces incomprensibles que, más abajo, se convierten en lenguaje: *el árbol habla*.

6. *Tus miradas lo encienden*
7. *y sus frutos de sombras*
8. *son naranjas de sangre,*
9. *son granadas de lumbre.*

Amanece

10. *en la noche del cuerpo.*
11. *Allá adentro, en mi frente,*
12. *el árbol habla.*

Acércate, ¿lo oyes?

En el verso 6 aparece la figura de la mujer, el 'tú' poético del poema. Con su aparición se introducen las *isotopías* de la luz y de la vida, opuestas a la *isotopía* de las tinieblas. La oscuridad de los *frutos de sombra* y de la *noche del cuerpo* ilustra un estado de carencia del que resulta la necesidad de iluminación *(amanece)* y de compleción *(acércate).* La oscuridad de los *frutos de sombras* parece corresponder a los pensamientos confusos del verso 5, pero remite también a la falta de sensualidad *(noche del cuerpo).* El yo lírico vive una metamorfosis en presencia de la mujer. Gracias a la mirada de esta, metafóricamente el cuerpo se ilumina *(Tus miradas lo encienden),* el despertar de sensaciones físicas se compara con el amanecer. Se compensa la carencia indicada más arriba. Los frutos que engendra el árbol son *de sombra,* invisibles como lo subconsciente. Se iluminan convertidos en *naranjas de sangre,* en *granadas de lumbre:* símbolos sexuales y de fertilidad, tanto como ideogramas solares, símbolos del conocimiento y símbolos de la iluminación espiritual. El árbol interior ya no produce confusos pensamientos, sino que habla y establece una comunicación con la otredad.

Numerosos paralelismos y repeticiones en los niveles sintáctico, léxico, morfológico y fonético crean un alto grado de cohesión. En la sintaxis, el paso gradual de frases breves a frases largas (vv. 1-9) se asocia con el crecimiento del árbol y refleja la gradación emocional. La puesta de relieve del 'amanecer' en la línea escalonada del verso 9 y la subsiguiente reaparición de frases breves señalan el momento culminante del encuentro amoroso y de la comunicación sublime.

«Primero de enero»

El hablante lírico pregunta por la índole del tiempo y de la *realidad de este mundo*. Como punto de partida de sus reflexiones sirve una Noche Vieja y mañana de Año Nuevo que pasa en compañía de su mujer —el tú que podemos identificar en toda la sección con Marie-José Tramini—. Varios pasajes del poema remiten a «Un despertar» *(Un sol más vivo):*

1. *Las puertas del año se abren,*
2. *como las del lenguaje,*

3. *hacia lo desconocido.*
4. *Anoche me dijiste:*
mañana
5. *habrá que trazar unos signos,*
6. *dibujar un paisaje, tejer una trama*
7. *sobre la doble página*
8. *del papel y del día.*
9. *Mañana habrá que inventar,*
10. *de nuevo,*
11. *la realidad de este mundo.*

Entre tiempo y lenguaje se traza un paralelo que domina toda la estrofa. Las metafóricas puertas abren el paso al nuevo año, al futuro desconocido (el *mañana,* destacado por la escisión del verso 4). También el lenguaje puede abrir puertas hacia lo desconocido, verbalizando los propósitos para el año nuevo *(trazar, dibujar, tejer, inventar).* Al mismo tiempo, el campo semántico de la creación en *trazar, dibujar, tejer, inventar* ilustra la carencia de realidad, no solo la de un futuro imaginario, sino —más en general— la del mundo de las apariencias. El día se compara con una página, las apariencias físicas con una escritura o un dibujo, realizados por el tiempo: el mundo es una entidad semiótica.

12. *Ya tarde abrí los ojos.*
13. *Por el segundo de un segundo*
14. *sentí lo que el azteca,*
15. *acechando*
16. *desde el peñón del promontorio,*
17. *por las rendijas de los horizontes,*
18. *el incierto regreso del tiempo.*

Cuando se despierta el hablante lírico al alba de Año Nuevo, por un momento se identifica, tal vez como residuo de un sueño nocturno, con un hombre azteca que espera con ansia el salir del sol como prueba de que continúa el curso del tiempo —una alusión a la propia muerte—. En el nivel alegórico, su despertar remite a una revelación especial, una verdad descubierta

ya tarde y expuesta en las reflexiones subsiguientes. El lapso en el *cronotopos* dura *el segundo de un segundo:* el instante de la revelación mística.

19. *No, el año había regresado.*
20. *Llenaba todo el cuarto*
21. *y casi lo palpaban mis miradas.*
22. *El tiempo, sin nuestra ayuda,*
23. *había puesto,*
24. *en un orden idéntico al de ayer,*
25. *casas en la calle vacía,*
26. *nieve sobre las casas,*
27. *silencio sobre la nieve.*

En la capa semántica *concretista*, al despertarse el sujeto lírico descubre que las cosas no han cambiado: están *en un orden idéntico al de ayer*. Considera la llegada del nuevo año como un regreso del tiempo (cíclico), independiente de los ritos aztecas o de los proyectos del hombre moderno *(sin nuestra ayuda)*. Refuta así la idea de deber inventar el futuro que expresa el tú poético en la estrofa primera. Nuestro poeta suele relacionar las imágenes del tiempo circular, en rotación, con el concepto de plenitud: *el año [...] llenaba todo el cuarto* (*cf.* también «Rememoración»). El tiempo parece encarnarse, como el *cuerpo vivo de las horas* en «La vista, el tacto» o la *hora palpable* en «Rememoración».

28. *Tú estabas a mi lado,*
29. *aún dormida.*
30. *El día te había inventado*
31. *pero tú no aceptabas todavía*
32. *tu invención en este día.*
33. *Quizá tampoco la mía.*
34. *Tú estabas en otro día.*

Al yo lírico despierto se le contrapone la mujer a su lado, aún dormida. Por no haberse despertado, todavía no está consciente del comienzo del nuevo día: está *en otro día*. Aparte de esta imagen, la estrofa nos presenta otra refutación de las palabras del tú lírico, invirtiendo la idea de que los hombres inventan las realidades futuras: es el tiempo que inventa al hombre, cada

día. En varios textos del poemario aparece el instante como unidad temporal creadora de las apariencias físicas (*cf.* «Un despertar»). Según la filosofía mahayana, tras haber descubierto la inexistencia de todas las cosas que nos circundan, el reconocimiento más difícil y último paso de la entrada en la intemporalidad del *nirvana* es aceptar la irrealidad del propio yo: *tú no aceptabas todavía / tu invención en este día. / Quizá tampoco la mía.*

35. *Estabas a mi lado*
36. *y yo te veía, como la nieve,*
37. *dormida entre las apariencias.*
38. *El tiempo, sin nuestra ayuda,*
39. *inventa casas, calles, árboles,*
40. *mujeres dormidas.*

La *isotopía* de la mirada desempeña un papel central en el texto. Aparte de remitir a la percepción de las apariencias físicas *(yo te veía [...] dormida entre las apariencias),* está relacionada con el tema de la revelación del saber especial acerca del tiempo ('abrir los ojos' ante la verdad). El predicado *veía* está puesto de relieve por consonar con la rima que aparece en la estrofa precedente *(dormida, todavía, día, mía, día).* La comparación del verso 36 parece asociar la piel desnuda del tú con la nieve.

41. *Cuando abras los ojos*
42. *caminaremos, de nuevo,*
43. *entre las horas y sus invenciones*
44. *y al demorarnos en las apariencias*
45. *daremos fe del tiempo y sus conjugaciones.*
46. *Abriremos las puertas de este día,*
47. *entraremos en lo desconocido***.**

Cuando se despierte la mujer, volverá a vivir el curso del tiempo conscientemente y junto con el hablante lírico *(caminaremos, de nuevo).* Empieza definitivamente el nuevo día *(abriremos las puertas de este día)* y, con la reintegración de los protagonistas en el curso del tiempo, continúa el camino hacia el futuro desconocido *(entraremos en lo desconocido).* Por el empleo del tiempo futuro el pasaje asume un tono casi profético: cuando se despierte la

mujer del sueño metafórico del 'no saber', junto con el hablante lírico volverá al camino de la revelación. Ese recorrido se describe como perpetuo vacilar entre tiempo e intemporalidad, salir (caminar *entre las horas y sus invenciones*) y volver a formar parte del tiempo cronológico y del mundo de las apariencias (dar *fe del tiempo y sus conjugaciones*).

«Antes del comienzo»

El poema sugiere varias lecturas paralelas. Un sentido episódico domina la estructura textual y evoca la representacion de una pareja al amanecer, el yo y el tú poéticos tendidos en la cama. Como en el poema precedente, el primero se despierta y contempla a la mujer a su lado, aún dormida. El despertamiento y el amanecer se ilustran como procesos graduales e inciertos: *El mundo / no es real todavía, / el tiempo duda: / sólo es cierto / el calor de tu piel.* Una serie de metáforas enriquece este escenario, condensando el contenido del poema.

1. *Ruidos confusos, claridad incierta.*
2. *Otro día comienza.*
3. *Es un cuarto en penumbra*
4. *y dos cuerpos tendidos.*
5. *En mi frente me pierdo*
6. *por un llano sin nadie.*
7. *Ya las horas afilan sus navajas.*
8. *Pero a mi lado tú respiras;*

Se superponen los dos procesos del despertar y del amanecer por la atribución de cualidades humanas a los primeros *ruidos* del día y a los primeros rayos de *luz* en el verso 1 *(confusos, incierta),* y en la metafórica *duda* del tiempo. Más netamente todavía se presenta en los versos 17- 18, *Bajo tus párpados madura / la semilla del sol*. Pronto va a ser la hora de levantarse, esta es una de las lecturas posibles del verso 7: *Ya las horas afilan sus navajas*. Una asociación acústica y onírica anuda este verso con el siguiente, *Pero a mi lado tú respiras* (v. 8). Más en general, las navajas pueden simbolizar el poder destructivo del tiempo como consumidor de vida.

El hablante lírico hace hincapié en un determinado estado mental que podríamos llamar *vacío,* de 'tabula rasa', el pensamiento 'puro', propuesto por el budismo Yogacara (*cf.* también *Pienso que no pienso* en «Meditación» / «Ejercicio preparatorio»): *En mi frente me pierdo / por un llano sin nadie*. En primer término solo indica que, recién despertado, el hablante lírico tiene la mente vacía todavía. Esta disposición es la condición previa de la relevación particular manifiesta en la construcción sinestésica de los versos 11-13: *Inaccesible si te pienso, / con los ojos te palpo, / te miro con las manos*.

9. *entrañable y remota*
10. *fluyes y no te mueves.*
11. *Inaccesible si te pienso,*
12. *con los ojos te palpo,*
13. *te miro con las manos.*
14. *Los sueños nos separan*
15. *y la sangre nos junta:*
16. *somos un río de latidos.*
17. *Bajo tus párpados madura*
18. *la semilla del sol.*

La pareja, uno despierto, la otra dormida, está separada por la distancia mental *(entrañable y remota / […] / Los sueños nos separan),* pero están también unidos. Su unión es indicada por el símbolo del latido; lo podemos relacionar con el concepto del ritmo cósmico presentado por Octavio Paz en *El arco y la lira:* en la dimensión sensual se reúne la pareja *(la sangre nos junta),* son un solo *río de latidos*. En relación *isotópica* con esta imagen está la paradoja del verso 10: *fluyes y no te mueves*. El flujo como asociación visual con el cuerpo de la mujer es una metáfora que, además, remite al pensamiento heraclíteo y podría anunciar la participación simultánea de la pareja en el tiempo cronológico y otro fijo e inmóvil, el tiempo mítico y primordial a que remite el último verso del poema:

El mundo
19. *no es real todavía,*
20. *el tiempo duda:*
sólo es cierto

21. *el calor de tu piel.*
22. *En tu respiración escucho*
23. *la marea del ser,*
24. *la sílaba olvidada del Comienzo.*

La superposición de las imágenes del amanecer y del despertar parece dar fe de una postura subjetivista, la percepción determina la realidad: *El mundo no es real todavía*. Pero en el fondo, la imagen ilustra el apartamiento del mundo que experimentan los protagonistas a través del amor. La puesta de relieve de *El mundo* por el verso escalonado subraya la escisión entre lo exterior y lo interior: *El mundo / no es real todavía, / […] / sólo es cierto / el calor de tu piel*.

El desprendimiento del mundo exterior va acompañado de un regreso a la raíz del ser que constituye la imagen final y cierra el poema. El sujeto lírico escucha en la respiración de la amante *la marea del ser, / la sílaba olvidada del Comienzo*. La participación mística en el tiempo mítico de nuestro origen (*Comienzo* con mayúscula) implica una disolución; de manera análoga podemos interpretar el símbolo del río y el símbolo del mar. La imagen de la *marea del ser* se basa además en la asociación acústica con la respiración de la mujer. El concepto de 'comienzo', por un lado, se refiere al comienzo del nuevo día; por otro lado, designa un origen mítico y la experiencia mística de un estado original de indistinción.

«Canción desentonada»

Pocos poemas de *Árbol adentro* cuentan con una composición tan rítmica y cohesiva como «Canción desentonada». La variación quiástica y la escisión gráfica del estribillo escalonado que enmarca los cinco sextetos intensifican el estilo antitético del poema. El dístico final, de aspecto más armonioso por el paralelismo sintáctico y la falta de escisiones, parece resolver los contrastes tematizados.

«Canción desentonada» es un poema con escasa referencia objetiva. No parte, como otros textos, de un sentido *concretista* o existencial para desarrollar la reflexión poética, sus metáforas y alegorías. En cambio, el núcleo

semántico está constituido por un conjunto de ideas abstractas acerca de la relación entre tiempo, identidad y lenguaje, ilustradas por una riqueza de imágenes asociativas con semblante constructivista y surrealista. El poema es una de las expresiones más inmediatas del esquema ontológico paciano. Al mismo tiempo, quiero cualificar su estructura de abierta, con un alto grado de indeterminación, que permite una riqueza de interpretaciones e invita a la reflexión filosófica de manera contenida, sin imponer soluciones predeterminadas.

El poema versa sobre una búsqueda, una identificación no lograda que constituye el núcleo temático y tiene dos pronombres por objeto: el yo y el tú líricos. En la cuarta estrofa aparece la imagen de un contacto visual y táctil. Pese a los indicios de un encuentro, este no se realiza realmente: *te tocan mis manos y te desvaneces, / me miro en tus ojos y me desvanezco*. Parece que la busca fracasa *(pero no te encuentro, pero no me veo),* pero el poema cierra con un entendimiento, una revelación puesta de relieve por un espacio en blanco y la ruptura con el esquema estrófico.

1. *El día es corto,*
larga la hora.
2. *Sin moverme recorro sus pasillos,*
3. *subo por sus calvarios mínimos,*
4. *desciendo por peldaños hechos de aire,*
5. *me pierdo en galerías transparentes*
6. *—pero no me encuentro,*
pero no te veo.

En su busca, el hablante lírico emprende una serie de acciones: recorre, sube, desciende, se pierde, desplazándose 'sin moverse' (vv. 2-5): su movimiento es alegórico y remite al proceso de transcurrir, es un movimiento en el tiempo. Se evocan así dos representaciones paralelas. El lugar o trasfondo de la búsqueda es el tiempo *(el día, la hora),* un concepto abstracto concretado por una serie de metáforas. Con sus implicaciones semánticas, las metáforas nos introducen en la metafísica paciana del tiempo.

El curso del tiempo o bien el recorrido alegórico del hablante poético en el tiempo implica una serie de adversidades y pesadumbres (la subida por *calvarios mínimos*); la visión del tiempo es la de una sucesión de instantes

como ilustran los *peldaños* del verso 4 y el poema «Un despertar» *(Un sol más vivo).* Es lineal como los *pasillos,* las *galerías* y los *corredores* (vv. 2, 5, 20), no hay salida ni desviación. En el tiempo radica la *efimeridad* del estar que contrasta con la constancia del ser. Todo lo que está sujeto al curso del tiempo es transitorio y carece de realidad, lo ilustran las imágenes del vacío (*mi caída en el centro vacío de esta hora, cf.* también la interpretación de «Un despertar»), de lo impalpable *(peldaños hechos de aire, galerías transparentes, terrones de aire, traza, borra, inventa reflejos la hora)* y del abandono *(baldíos, ecos).* Tal visión del tiempo se refleja en la oposición entre la irrealidad del mundo de las apariencias y la búsqueda de una realidad perdida que domina el poema.

7. *El día es corto,*
larga la hora.
8. *Veo a mi mano obstinada que escribe*
9. *palabras circulares en la página,*
10. *veo a mi sombra en la página, veo*
11. *mi caída en el centro vacío de esta hora*
12. *—pero no te encuentro,*
pero no me veo.

Por la fugacidad de las apariencias, en el momento de encontrarse, el yo y el tú poéticos 'se desvanecen' (vv. 21-22). Ni tú ni yo somos los mismos de un instante a otro, la idea de este continuo cambio reduce el concepto de identidad al absurdo. «Vivir, es separarnos del que fuimos para internarnos en el que vamos a ser, futuro extraño siempre», opina Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (*OC,* 8: 178), y en *El arco y la lira* comparte el punto de vista de Emmanuel Lévinas en *Le temps et l'autre* (1979, cap. IV), considerando el tiempo no solo como renovación de nuestros estados de ánimo y de nuestras cualidades, sino como continuo nacimiento: «El hombre ha sido arrojado, echado al mundo. Y a lo largo de nuestra existencia se repite la situación del recién nacido: cada minuto nos echa al mundo; cada minuto nos engendra desnudos y sin amparo; lo desconocido y ajeno nos rodea por todas partes» (*OC,* 1: 153-154).

De tales reflexiones parecen resultar las imágenes de una escisión del hablante poético, separado de su propio yo: *Veo a mi mano obstinada que escribe / […] / veo a mi sombra en la página, veo / mi caída en el centro vacío de esta*

hora / […] pero no me veo. La vista es el órgano de percepción predominante en el texto, véase también *el tiempo […] se espía, el tiempo […] me rasga los párpados, me miro en tus ojos*. Con el tacto como medio de la busca se relaciona la escisión metonímica del yo en: *te tocan mis manos* (v. 21).

En su búsqueda, el protagonista se distancia dos veces del curso del tiempo lineal descrito en la primera estrofa. En la estrofa segunda escribe *palabras circulares:* las podemos interpretar como expresión de una búsqueda vana, como los giros del viento en «Viento y noche» *(Gavilla).* Por otro lado, los símbolos del círculo y el centro *(mi caída en el centro vacío de esta hora)* remiten al tiempo cíclico y a la intemporalidad. La caída del yo en el *centro vacío de esta hora* (v. 11) parece ilustrar la concienciación de la propia transitoriedad, pero la podemos también asociar con la experiencia poética como transformación psíquica.

13. *El día es corto,*
larga la hora.
14. *El tiempo se arrastra, se esconde, se espía,*
15. *el tiempo se entierra, terrones de aire,*
16. *el tiempo rebrota, columna de aire,*
17. *me hiere en la frente, me rasga los párpados*
18. *—pero no me encuentro,*
pero no te veo.

La estrofa tercera presenta la imagen de un tiempo personificado (como la «presencia» en «Un despertar»), que reduce su velocidad y refrena hasta retomar por fin su curso con una vehemencia explosiva (vv. 14-17). Ilustra una vivencia subjetiva y variable del tiempo, desde un aparente paro hasta la máxima intensidad: *me hiere en la frente, me rasga los párpados*. Más específicamente, la estrofa presenta los puntos de vista particulares del hablante lírico en su búsqueda: *el tiempo […] se esconde, se espía, / el tiempo se entierra […] me rasga los párpados*. La perspectiva es exterior, desprendida: *El tiempo […] se espía*.

19. *El día es corto,*
larga la hora.
20. *Ando por baldíos, corredores, ecos,*
21. *te tocan mis manos y te desvaneces,*

22. *me miro en tus ojos y me desvanezco*
23. *traza, borra, inventa reflejos la hora*
24. *—pero no te encuentro,*
pero no me veo.
25. *El día es corto,*
larga la hora.
26. *Hay una semilla dormida en el tiempo,*
27. *estalla en el aire con ruido de sílabas,*
28. *es una palabra, dice sin decirlos*
29. *los nombres del tiempo, el tuyo y el mío*
30. *—pero no me encuentro,*
pero no te veo.

El metafórico entierro del tiempo en el verso 15 remite a la idea de que cada instante implica un renacimiento del mundo. Introduce la alegoría de la semilla de la estrofa quinta: *Hay una semilla dormida en el tiempo, / estalla en el aire con ruido de sílabas* (vv. 26-27). La *palabra-semilla* es un motivo frecuente de la lírica paciana, la podemos relacionar con el concepto estoico y neoplatónico del *logos spermatikos* e interpretarla como fuente de las apariencias temporales; *cf.* también la interpretación de «Conversar», un poema que tematiza la relación entre lenguaje y existencia temporal del hombre: *Al decir lo que dicen / los nombres que decimos / dicen tiempo: nos dicen, / somos nombres del tiempo*.

Lo que engendra la alegórica semilla, dormida en el tiempo, son *sílabas, / […] los nombres del tiempo, el tuyo y el mío:* la imagen iguala el mundo de las existencias temporales con el lenguaje, sacralizando la palabra —*Ver al mundo es deletrearlo. / […] / Soy la sombra que arrojan mis palabras* (*Pasado en claro,* 1974)—. No obstante, la palabra es superada por la intemporalidad, que es inefable. En su busca el hablante lírico revela *los nombres del tiempo,* al parecer en uno de los momentos fructíferos presentados en este poemario *(una semilla […] / estalla en el aire).* Pero solo una parte de nosotros, nuestra existencia temporal, es accesible y efable. Nuestra dimensión eterna o intemporal queda oculta: *—pero no me encuentro, / pero no te veo*. Quedan patentes las reminiscencias de Søren Kierkegaard, que habla de la eternidad como una parte del ser humano que le infunde un infinito anhelo de participación (1912: 80) y la recepción paciana de los conceptos de «Seinsverlassenheit» y

«Seinsvergessenheit» en Martin Heidegger: el olvido del Ser espera ser superado por el hombre.

31. *Los nombres son frutos, maduran y caen;*
32. *la hora es inmensa y en sí misma cae.*

El dístico que cierra el poema contrapone los conceptos de tiempo y eternidad: la alegoría de la semilla que brota, crece y da frutos que maduran y caen vuelve a remitir al curso del tiempo que engendra los *nombres,* lo efable. En cambio, *la hora […] inmensa* que *en sí misma cae* representa un concepto del tiempo cíclico que se renueva en un eterno retorno, como la pulsación de un ritmo cósmico. La caída o el desplome indicados en este verso remiten otra vez a la idea de que lo vacío y la intemporalidad constituyen la base y esencia de toda aparición temporal. El contraste entre los dos aspectos del tiempo, lo temporal y lo eterno o intemporal, ya es insinuado por la paradoja del estribillo de *El día es corto, / larga la hora;* el quiasmo y la escisión gráfica subrayan la contraposición.

El título del poema abre paso a varias interpretaciones. Según mi lectura, la metáfora del desentono remite a la escisión del yo tematizada en el texto, el hablante lírico está consciente de su temporalidad y a la vez forma parte del ritmo cósmico y lo eterno que son la verdadera meta de su búsqueda. Esta escisión corresponde a la de tiempo y eternidad ilustrada por el estribillo y reflejada por la línea poética escalonada *(el día es corto, ∟ larga la hora).*

Retomo aquí algunas consideraciones sobre el empleo de los pronombres *tú* y *yo* y cierro el comentario dedicándome a la cuestión central y el tema del poema. El estribillo *pero no me encuentro, / pero no te veo* refleja el mismo motivo del desentono y el tema de la escisión, cierra las estrofas 1, 3 y 5 y se alterna con una versión invertida, *pero no te encuentro, / pero no me veo* (estrofas 2 y 4). Tal estructura cohesiva constituye uno de los enlaces intertextuales con el pasaje citado del poema 452 del *Cancionero de Baena* (Baena, 1966, ed. de José María Azáteca), antepuesto a «Canción desentonada»: remite al *descort,* la composición trovadoresca que tiene la particularidad de que las diferentes estrofas están en 'desacuerdo', teniendo cada una una estructura y una melodía particulares. Otros rasgos intertextuales son el tono elegíaco, típico del *deslay,* que caracteriza la «Canción desentonada» y se relaciona con

el tema de la escisión irremediable. A un estado de imperfección, aunque sea en otro sentido, se refiere también Juan Alfonso de Baena, quejándose de su pobreza y de la muerte de su mula.

La inversión del estribillo del final de estrofa unas veces pone de relieve al *tú,* otras al *yo* como objeto de la búsqueda. Interpretando el poema ante el trasfondo temático del amor que domina la sección de *Árbol adentro,* el *tú* parece indicar a la figura de la amante. Por otro lado, podemos reconocer en el tú poético también el concepto más general de la otredad. Si continuamos la alegorización musical, el *tú* sería el contrapaso dialéctico del *yo* sin el que este último no se completa y que el protagonista intenta recuperar, entre otros caminos, por medio de la poesía: *Veo a mi mano obstinada que escribe / palabras circulares en la página.* Al decir del autor, «todos estamos solos porque todos somos dos. El extraño, el otro, es nuestro doble. Una y otra vez intentamos asirlo. Una y otra vez se nos escapa» (*El arco y la lira, OC,* 1: 145). La mujer funciona como encarnación de 'lo otro' no solo en los cotextos inmediatos del poema, sino que se trata de una simbolización reiterada en la obra paciana que encuentra su expresión más espectacular en *Piedra de sol* (1957).

«La guerra de la dríada o Vuelve a ser eucalipto»

«La guerra de la dríada o Vuelve a ser eucalipto» se destaca en el poemario por su ironía y su desarrollada estructura narrativa. La estratificación semántica del poema entreteje dos mundos contextuales: el sentido que se nos presenta como inmediato por ser el más manifiesto en términos *isotópicos* dibuja un mundo fantástico con un gran número de reminiscencias mitológicas e intertextuales. Ilustra la lucha de dos monstruos en continuas transformaciones, invocaciones de genios de la naturaleza, cataclismos, combates en el mar, en la tierra y bajo la tierra, y la reconciliación final. Solo a partir del verso 19 aparecen indicios del referente concreto y existencial: la casa del hablante lírico (*cuarto*, *azotea*, *cama*, *sábanas*, *cocina*, *sótano*, *alcantarilla*, etc.), la pareja (el yo y el tú líricos) introducida a partir del verso 20 y, más abajo todavía, la discusión *(premisas, consiguientes, convicciones)* y las emociones pertinentes (*rabia*, *iracunda*, *misericordia*, etc.).

Con una extraordinaria riqueza imaginativa y patente actitud irónica el autor ilustra el escenario estereotípico de la reyerta conyugal. Salvo el momento del abrazo reconciliador de los versos 81-90 —*eras una columna de luz líquida,* / Vuelve a ser eucalipto*, dijiste, / el viento mecía mi follaje, / […] / eras tú, la brisa que volvía*—, por todo el texto se extiende la *isotopía* de la lucha y del combate. La comparación de la disputa verbal con acciones militares aporta una serie de nociones específicas, como el desmantelamiento, el disparo desde estribor de la artillería naval, la acción de replegarse, la ruptura del cerco. Además, una serie de metáforas y alegorías relaciona y compara las emociones humanas con las fuerzas de la naturaleza y sus correspondencias míticas, estableciendo así tres instancias de significación.

El título introduce a una figura que reaparece al final del poema: la dríada, una ninfa que vive en los árboles y muere si, al resecarse su árbol, no pasa a otro más joven —la unión simbólica del árbol con su principio vital—. La ninfa dríada resulta ser el tú lírico y pareja del hablante, que, a su vez, se presenta como árbol eucalipto habitado por ella. La unión pacífica de la dríada y el eucalipto es el resultado de una última metamorfosis, codificada como 'vuelta' a un estado precedente (*Vuelve a ser eucalipto,* v. 82). La mujer, en sus varias encarnaciones (ninfa, gato, guerrera, diosa, pájaro, maga, fuente, brisa), se impone en la contienda, es dibujada como figura más poderosa que lleva ventaja a su antagonista y determina los varios momentos del conflicto, hasta dar el primer paso hacia la reconciliación.

En la composición de «La guerra de la dríada o Vuelve a ser eucalipto» el poeta emplea una gran riqueza de recursos cohesivos. Quiero señalar solo unos pocos. El poema se compone de noventa versos de metro variado, con predominancia de heptasílabos, eneasílabos y endecasílabos. Algunos versos más largos ponen de relieve determinados momentos de la trama, como las catorce sílabas del verso 24, que subrayan la duración en *llovió sin parar durante cuarenta relámpagos* (una alusión al diluvio bíblico tras cuarenta días de lluvia copiosa); efecto parecido tiene la figura etimológica del verso 4: *aulló con un aullido inacabable*.

El poema desarrolla una trama emocionante, está cargado de tensión. Así, demora y enfatiza la introducción de la figura antagonista por la pregunta de los versos 5-6 *(¿qué veía con seis ojos inyectados, / sus tres hocicos contra quién gruñían?),* uno de varios momentos que evocan el estilo de cuentos fantásti-

cos, de hadas y de aventuras. El ritmo veloz, la falta de pausas estróficas y la sintaxis sencilla, paralela y asindética dan la impresión de un flujo compacto. Una sola frase abarca todo el texto: sin ruptura, los varios pasos de la trama —las transformaciones, los ataques, los retiros y los contraataques hasta los actos de reconciliación— siguen uno tras otro, como en un intercambio de golpes: *el gato cayó sobre el perro, / el perro revolcó al gato, / el gato le sacó un ojo al perro, / el perro se volvió un ladrido de humo, […]*. El único verso escalonado se escinde tras una palabra oxítona, insertando una pausa que marca el paso de la antagonista de su actitud defensiva a la ofensiva: *levaste el ancla, capeaste el temporal / y te hiciste a la mar, / / tu artillería / disparaba desde estribor* (vv. 31-34).

1. *El enorme perro abrió los ojos,*
2. *pegó un salto y arqueando el negro lomo,*
3. *bien plantado en sus cuatro patas,*
4. *aulló con un aullido inacabable:*
5. *¿qué veía con seis ojos inyectados,*
6. *sus tres hocicos contra quien gruñían?*
7. *veía una nube preñada de centellas,*
8. *veía un par de ojos, veía un gato montés,*
9. *el gato cayó sobre el perro,*
10. *el perro revolcó al gato,*
11. *el gato le sacó un ojo al perro,*
12. *el perro se volvió un ladrido de humo,*
13. *el humo subió al cielo,*
14. *el cielo se volvió tempestad,*
15. *la tempestad bajó armada de rayos,*
16. *el rayo incendió al gato montés,*
17. *las cenizas del gato se esparcieron*
18. *entre las cuatro esquinas del universo,*
19. *el cuarto se convirtió en Sahara,*
20. *sopló el simún y me abrasé en su vaho,*
21. *convoqué a los genios del agua,*
22. *el trueno rodó por la azotea,*
23. *se quebraron los cántaros de arriba,*
24. *llovió sin parar durante cuarenta relámpagos,*
25. *el agua llegó al cielo raso,*

26. *en el vértice de la cresta tu cama se bandeaba,*
27. *con las sábanas armaste un velamen,*
28. *de pie en la proa de tu esquife inestable*
29. *tirado por cuatro caballos de espuma y un águila,*
30. *una llama ondeante tu cabellera eléctrica,*
31. *levaste el ancla, capeaste el temporal*
32. *y te hiciste a la mar,*
tu artillería
33. *disparaba desde el estribor,*
34. *desmantelaba mis premisas,*
35. *hacía añicos mis consiguientes,*
36. *tus espejos ustorios*
37. *incendiaban mis convicciones,*

La lucha del perro Cerbero y del gato montés en la primera secuencia (vv. 1-12) y las transfiguraciones subsiguientes amplifican e hiperbolizan la disputa entre el yo y el tú líricos. Provocado por el gato y sucumbiente en la lucha, con su ladrido el perro invoca las fuerzas celestes que le prestan ayuda en forma de una tempestad: por un momento el gato parece vencido (*el rayo incendió al gato montés, / las cenizas del gato se esparcieron,* vv. 16-17), pero la ceniza transforma el cuarto en Sahara con simún (*me abrasé en su vaho,* v. 20). Vuelve la tempestad, en provecho del hablante poético (*convoqué a los genios del agua,* v. 21). El contraste entre el desierto abrasador y el diluvio ilustra la relación antagónica de los protagonistas, las fuerzas destructivas reflejan la dimensión emocional de la disputa. El tú lírico se amolda a la situación contraria, afronta la inundación (*con las sábanas armaste un velamen,* v. 27) y ataca al yo lírico armando una batalla marítima: *tu artillería / disparaba desde estribor, / desmantelaba mis premisas, / hacía añicos mis consiguientes,* vv. 32-35.

La imagen fantástica y cambiante del tú poético aporta una serie de símbolos y reminiscencias mitológicas: armada con un atelaje como el de Poseidón, el de Helios o el de Eos (la cama transformada en *esquife inestable / tirado por cuatro caballos de espuma*), está de pie en la proa como un mascarón de proa. En su aparición queda patente que reúne y domina los cuatros elementos: los caballos de espuma simbolizan su poder sobre mar y tierra; el águila que aparece como quinto animal de tiro de su vehículo establece el contacto con el cielo y representa el elemento del aire (tiene la su-

premacía en las alturas y acompaña a Zeus y Baal). La *llama ondeante* de su *cabellera eléctrica* remite al agua y al fuego, que más abajo vuelve a aparecer relacionado con la mujer (*pájaro de lumbre,* v. 70). Si tomamos en cuenta la aparición de la diosa planetaria de los versos 64-65, no parece exagerado asociar la imagen del verso 30 con el retrato *La llamada* de Remedios Varo (1961), pintora a la que Paz dedicó un poema y varios ensayos.

38. *me replegué hacia la cocina,*
39. *rompí el cerco en el sótano,*
40. *escapé por una alcantarilla,*
41. *en el subsuelo hallé madrigueras,*
42. *el insomnio encendió su bujía,*
43. *su luz díscola iluminó mi noche,*
44. *inspiraciones, conspiraciones, inmolaciones,*
45. *con rabia verde, una llamita iracunda*
46. *y el soplete de ¡me la pagarás!*
47. *forjé un puñal de misericordia,*
48. *me bañé en la sangre del dragón,*
49. *salté el foso, escalé las murallas,*
50. *aceché en el pasillo, abrí la puerta,*
51. *tú te mirabas en el espejo y sonreías,*
52. *al verme desapareciste en un destello,*
53. *corrí tras esa claridad desvanecida,*
54. *interrogué a la luna del armario,*
55. *estrujé las sombras de la cortina,*
56. *plantado en el centro de la ausencia*
57. *fui estatua en una plaza vacía,*
58. *fui palabra encerrada en un paréntesis,*
59. *fui aguja de un reloj parado,*
60. *me quedé con un puñado de ecos,*
61. *baile de sílabas fantasmas*
62. *en la cueva del cráneo,*

Ante la ofensiva del tú, el hablante lírico se retira —en el nivel episódico de la interpretación parece que se calla, ofendido—. Una serie de emociones lo sobrecogen (vv. 44-47) y le quitan el sueño: *el insomnio encendió su bujía, / su luz díscola iluminó mi noche*. En la ilustración fantástica de la actitud

retraída, el hablante poético se retira de la batalla. Atraviesa la cocina y el sótano, y escapa por fin *por una alcantarilla* hacia el subsuelo (vv. 38-41). De la tensión entre mundo fantástico y realidad doméstica nace la acentuada ironía de este pasaje. En su escondrijo alegórico el protagonista y hablante lírico trama planes de venganza; la imagen de una fragua (vv. 45-47) y la del baño *en la sangre del dragón,* alusión a Sigfrido y la historia de *Los nibelungos,* ilustran que se prepara para una réplica. El contraataque *(salté el foso, escalé las murallas, / aceché en el pasillo, abrí la puerta)* no es contestado por la antagonista; esta denegación y la ruptura en la disputa es indicada por imágenes de la soledad: *plantado en el centro de la ausencia / fui estatua en una plaza vacía, / fui palabra encerrada en un paréntesis, / fui aguja de un reloj parado, / me quedé con un puñado de ecos, / baile de sílabas fantasmas / en la cueva del cráneo*. Como trasfondo y referencia concreta se ofrece el escenario siguiente: el protagonista sigue a su pareja al cuarto de baño o el cuarto de vestir, adonde esta se ha retirado: *desapareciste en un destello, / […] / interrogué a la luna del armario, / estrujé las sombras de la cortina* (vv. 54-55).

63. *reapareciste en un resplandor súbito,*
64. *llevabas en la mano derecha un sol diminuto,*
65. *en la izquierda un cometa de cauda granate,*
66. *los astros giraban y cantaban,*
67. *al volar dibujaban figuras,*
68. *se unían, separaban, unían,*
69. *eran dos y eran uno y eran ninguno,*
70. *el doble pájaro de lumbre*
71. *anidó en mis oídos,*
72. *quemó mis pensamientos, disipó mis memorias,*
73. *cantó en la jaula del cerebro*
74. *el solo del faro en la noche oceánica*
75. *y el himno nupcial de las ballenas,*
76. *el puñal floreció,*
77. *el perro de tres cabezas lamía tus pies,*
78. *el espejo era un arroyo detenido,*
79. *el gato pescaba imágenes en el arroyo,*
80. *tú reías en mitad de la pieza,*
81. *eras una columna de luz líquida,*

82. Vuelve a ser eucalipto*, dijiste,*
83. *el viento mecía mi follaje,*
84. *yo callaba y el viento hablaba,*
85. *murmullo de palabras que eran hojas,*
86. *verdes chisporroteos, lenguas de agua,*
87. *tendida al pie del eucalipto*
88. *tú eras la fuente que reía,*
89. *vaivén de los ramajes sigilosos,*
90. *eras tú, era la brisa que volvía.*

La reconciliación de la pareja en esta secuencia final ya se anuncia en el verso 51 por la sonrisa del tú poético, aplacable o polémica. La nueva encarnación de la antagonista, reaparecida tras el momento de ausencia o silencio, es la de una diosa celeste: *llevabas en la mano derecha un sol diminuto, / en la izquierda un cometa de cauda granate*. Desde el centro del cosmos dirige con su poder mágico sobre las esferas el curso de los astros y crea una atmósfera de armonía y reconciliación: *giraban y cantaban, / al volar dibujaban figuras, / se unían, separaban, unían, / eran dos y eran uno y eran ninguno*.

Entre las metáforas y alegorías que ilustran la reconciliación de la pareja y el restablecimiento de la armonía conyugal (*el puñal floreció, / el perro de tres cabezas lamía tus pies,* etc.) se destaca la del canto: *los astros […] cantaban*, el *pájaro de lumbre* canta *en la jaula del cerebro / el solo del faro en la noche oceánica / y el himno nupcial de las ballenas*. Parece que representa las palabras aplacadoras y reconciliadores del tú lírico que entran por el oído a la mente del protagonista: *el doble pájaro de lumbre / anidó en mis oídos, / quemó mis pensamientos, disipó mis memorias*. Esta imagen se refiere a la mítica ave Fénix como símbolo de la renovación y del nuevo comienzo. Si el ave Fénix está en compañía de su pareja *(cf. el doble pájaro de lumbre),* según la mitología taoísta su aparición es el indicio de un matrimonio feliz (Chevalier / Gheerbrant, 1996, *s. v. Phénix*).

En la imagen del *faro en la noche oceánica* (v. 74) reaparece la idea del centro y se introduce una *isotopía* de lo vertical, proseguida más abajo en los versos 80 a 82: *tú reías en mitad de la pieza, / eras una columna de luz líquida,* Vuelve a ser eucalipto*, dijiste*. Con el desierto y el simún abrasador, con la tempestad, el diluvio y el combate marítimo contrastan los versos finales del poema: el espacio, espejo de las emociones, se transforma en un *locus amoenus* con arroyo, fuente y brisa que mece el alegórico follaje del yo

poético, convertido en eucalipto por las palabras de reconciliación. Gracias al título del poema actualizamos la vertiente mitológica de la imagen: el regreso de la ninfa dríada a su árbol.

El hablante lírico aparece como árbol eucalipto, la mujer en dos metamorfosis —como brisa que envuelve sus ramos y como fuente que fluye a su pie: *tendida al pie del eucalipto / tú eras la fuente que reía, / vaivén de los ramajes sigilosos, / eras tú, era la brisa que volvía*—. Ella y sus encarnaciones simbólicas dominan las palabras del protagonista que se desposee de su propio lenguaje como en las correspondientes alegorías de «Árbol adentro» y la *Coda* de «Carta de creencia». Es el viento que habla meciendo el follaje del yo-eucalipto *(yo callaba y el viento hablaba),* y lo hace con las *lenguas de agua* de la fuente. Este desprendimiento y abandono codifica la reconciliación final como una disolución del yo en el tú. La construcción presentativa del verso último pone otra vez de relieve que la figura enfocada es la de la mujer: *eras tú, era la brisa que volvía*.

«Regreso»

Sutiles alegorizaciones de un encuentro erótico, narrado en tiempo pasado y referencia concreta del poema, entrañan mensajes metafísicos e invitan a la reflexión. «Regreso» no es expresión de una busqueda o una escisión existencial como «Antes del comienzo», «Canción desentonada» y otros poemas de *Árbol adentro,* sino que nos presenta imágenes de una unión e individuación. La forma métrica y estrófica regular y la falta de líneas poéticas escalonadas parecen reflejar este hecho. El último de los seis sextetos en versos heptasílabos, eneasílabos y endecasílabos se separa del cotexto por asteriscos y se destaca por el cambio del tiempo gramatical. Marca el paso del episodio narrado a un reconocimiento general, derivado por inducción.

1. *Bajo mis ojos te extendías,*
2. *país de dunas —ocres, claras.*
3. *El viento en busca de agua se detuvo,*
4. *país de fuentes y latidos.*

5. *Vasta como la noche,*
6. *cabías en la cuenca de mi mano.*

7. *Después, el despeñarse inmóvil*
8. *adentro afuera de nosotros mismos.*
9. *Comí tinieblas con los ojos,*
10. *bebí el agua del tiempo, bebí noche.*
11. *Palpé entonces el cuerpo de una música*
12. *oída con las yemas de mis dedos.*

En varios poemas de *Árbol adentro* se manifiesta una sinergia de hombre y *semioesfera.* En *La llama doble* (*OC,* 10: 350) el poeta considera el amor como una «vía de reconciliación con la naturaleza». Parecido al poema precedente y siguiendo una tradición que se remonta hasta la lírica trovadoresca, la alegorización de «Regreso» usa imágenes de la naturaleza: el cuerpo femenino es codificado como paisaje, es un *país de dunas —ocres, claras*. Se convierte en un *país de fuentes y latidos* al acercársele el amante, si interpretamos el símbolo del viento como principio masculino: *El viento en busca de agua se detuvo*.

Parece natural que los sentidos y la percepción constituyan el campo semántico central del poema, la vista y el tacto enmarcan la estrofa primera: *Bajo mis ojos te extendías, […], cabías en la cuenca de mi mano*. La segunda estrofa presenta el encuentro amoroso como experiencia sensual *plurimedial* que requiere una entrega con todos los sentidos —el gusto, la vista, el tacto, el oído—. Aparte de subrayar la intensidad de la sensación, la sinestesia la codifica como experiencia mágica y de comunión: *Comí tinieblas con los ojos, / bebí el agua del tiempo, bebí noche. / Palpé entonces el cuerpo de una música / oída con las yemas de mis dedos*. El hombre, *en busca de agua,* sacia su sed y su hambre metafóricas, comiendo *tinieblas con los ojos,* tomando *el agua del tiempo* y bebiendo *noche:* agua y noche funcionan como símbolos de lo 'otro', de la parte desconocida de nuestro ser con que de vez en cuando nos reconciliamos. La comunión con el *agua* purificante ilustra que el amor es concebido como experiencia de una renovación o de un renacimiento; si bien sujeto a la temporalidad *(agua del tiempo),* el amor es un elixir de vida.

Como en «Canción desentonada», el amor es también figurado como participación en lo infinito: *Vasta como la noche, / cabías en la cuenca de mi mano.* En *La llama doble* Octavio Paz observa que en el abrazo amoroso

asimos el cuerpo deseado «como una materia concreta, palpable, que cabe en nuestros brazos y que, no obstante, es ilimitada». La experiencia erótica lleva a una disolución del cuerpo de la pareja, lo convierte «en una substancia infinita que palpita, se expande, se contrae y nos encierra en las aguas primordiales» (*OC,* 10: 342), como la transformación en *país de fuentes y latidos* del verso 4.

13. *Juntos, barcas obscuras*
14. *a la sombra amarradas,*
15. *nuestros cuerpos tendidos.*
16. *Las almas, desatadas,*
17. *lámparas navegantes*
18. *sobre el agua nocturna.*

La superestructura del poema se constituye de campos semánticos bipolares: el de la oscuridad y el de la vista. Parecido al agua, el concepto de la noche puede implicar los semas de lo difuso y lo profundo, representa la comunicación con lo otro y desconocido que nos atrae como el cuerpo de nuestra pareja: *Juntos, barcas obscuras / a la sombra amarradas, / nuestros cuerpos tendidos.* En la unión erótica se desprenden las almas: *desatadas*, flotan como salvadoras *lámparas navegantes / sobre el agua nocturna* en cuya oscuridad se pierden los cuerpos (vv. 16-18). La luz del alma se refiere al amor como elevación espiritual en un sentido platónico y místico; al decir del autor en *La llama doble,* «para la tradición filosófica Eros es una divinidad que comunica a la obscuridad con la luz, a la materia con el espíritu, al sexo con la idea, al aquí con el allá» (*OC,* 10: 224).

19. *Abriste al fin los ojos.*
20. *Te mirabas mirada por mis ojos*
21. *y desde mi mirada te mirabas:*
22. *como el fruto en la yerba,*
23. *como la piedra en el estanque,*
24. *caías en ti misma.*

En posición marcada —en el verso primero de la cuarta estrofa, a la mitad del poema— se coloca la imagen de un despertamiento: *Abriste al fin los*

ojos. Introduce el campo semántico de la vista interrumpiendo la precedente escena a oscuras. El quiasmo y la repetición poliptótica hacen hincapié en la mirada como medio de una revelación e individuación: *Te mirabas mirada por mis ojos / y desde mi mirada te mirabas*. La estrofa parece presentarnos la imagen de una culminación del placer, codificada como reconocimiento de sí mismo a través del otro. Cierra con la alegórica caída del tú poético *(como el fruto en la yerba, / como la piedra en el estanque, / caías en ti misma),* análoga en su movimiento vertical a la subida de *una marea* interior del hablante lírico en la estrofa siguiente (v. 25).

El motivo de la caída asume una connotación erótica, como la imagen del *despeñarse inmóvil / adentro afuera de nosotros mismos* en los versos 7-8. En otros pasajes del poemario la caída ilustra, como el desplome, el precipicio o también el movimiento espiral, una transición o transfiguración debida a la experiencia poética y sublime. En *El arco y la lira,* el poeta comenta: «Si lo sagrado es un mundo aparte, ¿cómo podemos penetrarlo? Mediante lo que Kierkegaard llama el "salto" y nosotros, a la española, "el salto mortal". […] Pocos realizan la experiencia del salto, a pesar de que el bautismo, la comunión, los sacramentos y otros ritos de iniciación o de tránsito están destinados a prepararnos para esa experiencia. Todos ellos tienen en común el cambiarnos, el hacernos "otros"» (*OC,* 1: 135).

25. *Dentro de mí subía una marea*
26. *y con puño impalpable golpeaba*
27. *la puerta de tus párpados:*
28. *mi muerte, que quería conocerte,*
29. *mi muerte, que quería conocerse.*
30. *Me enterré en tu mirada.*

La quinta estrofa se refiere a la otra cara del erotismo: el aspecto tanático, la *marea* que sale desde las profundidades interiores (vv. 25-27) y *con puño impalpable golpeaba / la puerta de tus párpados: / mi muerte, que quería conocerte, / mi muerte, que quería conocerse.* La muerte es una de las posibles 'otredades' a las que pueden remitir las imágenes de la comunión en este texto. Como el amor, se relaciona con la individuación y el reconocimiento de sí mismo: *lleva mi nombre, / tiene mi cara. / Es mi espejo y es mi sombra, / la voz*

sin sonido que dice mi nombre («Meditación», en «Ejercicio preparatorio»). El límite del conocimiento es simbolizado por la *puerta de tus párpados*.

***

31. *Fluyen por las llanuras de la noche*
32. *nuestros cuerpos: son tiempo que se acaba,*
33. *presencia disipada en un abrazo;*
34. *pero son infinitos y al tocarlos*
35. *nos bañamos en ríos de latidos,*
36. *volvemos al perpetuo recomienzo.*

La parte final es la más compleja y polisémica del poema, presenta reflexiones sobre el ser y el tiempo. La primera persona plural ya no remite solo al yo y al tú líricos, el poeta habla de la condición humana en general. Somos transitorios, una certeza ya indicada arriba por el tema de la muerte, y así lo es nuestro amor: *nuestros cuerpos: / son tiempo que se acaba, / presencia disipada en un abrazo*. En el fondo, la experiencia sublime del amor se limita a instantes, pero es a la vez infinita: el encuentro erótico hace que volvamos *al perpetuo recomienzo,* como dice el último verso del poema.

Podemos interpretar el concepto del *perpetuo recomienzo,* puesto de relieve por cerrar el texto, bajo dos puntos de vista: a una primera consideración nos lleva la acepción de *regreso,* el título del poema, como 'vuelta al lugar de donde se partió'; como con el paisaje metafórico visto arriba, el poeta se sirve de una codificación espacial para ilustrar una idea vaga, la de una integridad o plenitud primordial recuperada a través del amor y simbolizada por el baño en *ríos de latidos*. Con una visión parecida cierra «Antes del comienzo» *(En tu respiración escucho / la marea del ser, / la sílaba olvidada del Comienzo):* la participación en un mítico origen, relacionada con una imagen paradisíaca, aparece en varios poemas de *Árbol adentro*. En *La llama doble* (*OC,* 10: 225) Octavio Paz explica la visión como sigue: «El erotismo es un ritmo: uno de sus acordes es separación, el otro es regreso, vuelta a la naturaleza reconciliada. El más allá erótico está aquí y es ahora mismo. Todas las mujeres y todos los hombres han vivido esos momentos: es nuestra ración de paraíso».

Desde otra perspectiva, la última estrofa se centra en la metafísica paciana del tiempo. En *La llama doble* el poeta concibe el amor como «tentativa por hacer del instante una eternidad» (*OC,* 10: 347); aparte de la vertiente erótica de los actos de fluir y caer, ya señalada respecto a *fuentes, lámparas navegantes* y *caías,* las imágenes de los cuerpos que *fluyen por las llanuras de la noche* y de que *al tocarlos / nos bañamos en ríos de latidos, / volvemos al perpetuo recomienzo* (vv. 31; 34-36) pueden ser leídas como alegoría del tiempo y de la intemporalidad, respectivamente. El baño en los *ríos de latidos* ilustra la superación del flujo del tiempo y una penetración en su esencia, el *agua del tiempo* (v. 10). Es la imagen de una participación en el instante intemporal, un *inmergirse* en el centro del tiempo, como lo parece visualizar también la caída de la piedra en el estanque (vv. 23-24). El flujo de un tiempo así concebido se basa en un perpetuo recomienzo, es una infinita renovación.

«Pilares»

En «Pilares» podemos distinguir tres grandes secuencias semánticas. Todas versan sobre el tema del amor: la primera (estrofa 1) nos presenta encuentros de amantes al anochecer en *un parque de México;* la segunda dibuja el espacio de *un jardín asiático,* tal vez en la India, donde el poeta llegó a conocer y amar a Marie-José Tramini: «Hacia 1965 vivía yo en la India; las noches eran azules y eléctricas como las del poema que canta los amores de Krisna y Radha. Me enamoré» (*La llama doble, OC,* 10: 211). A partir de la estrofa segunda, la perspectiva es la de primera persona, el 'nosotros' del yo y del tú líricos. En la última secuencia (estrofas 5-8) se suspende el trasfondo *cronotópico,* el poema cierra con observaciones generales sobre el amor y erotismo.

Ya en el título se presenta el motivo central: la apariencia vertical de la pareja abrazada, reflejada por la forma gráfica del poema —una sucesión de 78 heptasílabos— y metaforizada por las imágenes de las *columnas vivas* que *brotan* en *esquinas y quicios,* los *pilares de latidos,* el *árbol que respira*. «Pilares» empalma con otros textos, saltan a la vista los paralelos con «Regreso» y «Antes del comienzo» de este poemario, y de «Cuento de dos jardines» de *Hacia el comienzo* (1964-1968).

La cita antepuesta insinúa que el poema fue escrito a partir de *The ecstasy* de John Donne (1572-1631), que versa sobre el amor como confluencia mística de las almas: *And whilst our souls negotiate there / We like sepulchral statues lay*. Esta imagen de dos almas unidas, desatadas de los cuerpos, parece haber inspirado también el siguiente pasaje de «Regreso»: *Juntos, barcas obscuras / a la sombra amarradas, / nuestros cuerpos tendidos. / Las almas, desatadas, / lámparas navegantes / sobre el agua nocturna.*

La plaza es diminuta.
Cuatro muros leprosos,
una fuente sin agua,
dos bancas de cemento
y fresnos malheridos.
El estruendo, remoto,
de ríos ciudadanos.
Indecisa y enorme,
rueda la noche y borra
graves arquitecturas.
Ya encendieron las lámparas.
En los golfos de sombra,
en esquinas y quicios,
brotan columnas vivas
e inmóviles: parejas.
Enlazadas y quietas,
entretejen murmullos:
pilares de latidos.

En el otro hemisferio
la noche es femenina,
abundante y acuática.
Hay islas que llamean
en las aguas del cielo.
Las hojas del banano
vuelven verde la sombra.
En mitad del espacio
ya somos, enlazados,
un árbol que respira.

29. *Nuestros cuerpos se cubren*
30. *de una yedra de sílabas.*

Los primeros versos evocan la imagen de una *plaza diminuta* y venida a menos en la capital de México. Es un espacio alienado como el de «Hablo de la ciudad» *(La mano abierta):* en los *muros leprosos,* la *fuente sin agua* y los *fresnos malheridos* se manifiestan los indicios de una insuficiencia, las metáforas de *leproso* y *malherido* señalan al hombre como portador semántico de la alienación. Sin embargo, en los *golfos de sombra,* en los quicios, las esquinas y otros lugares, *brotan* a oscuras *columnas vivas e inmóviles: parejas* que son como *pilares de latidos* y cuya fuerza vital contrasta con el espacio ciudadano presentado.

En el jardín asiático en cambio abundan los símbolos vitales. Allí, *la noche es femenina:* el nombre de Kali, la diosa madre india, se puede traducir como «la grande negra», un apodo suyo es Kalaratri, «la noche negra». A la sombra de un *banano* cerca de un *charco de ranas* se abrazan el yo y el tú poéticos. En la plenitud de la naturaleza se refleja el encuentro de los amantes, cae una lluvia copiosa (*la noche es femenina, / abundante y acuática*, vv. 20-21), los rayos son como *islas que llamean / en las aguas del cielo*. Cielo y tierra parecen fundirse en analogía con la unión de la pareja: *las estrellas se bañan / en un charco de ranas*. El escenario termina con el despejarse del cielo: *con manos invisibles / el aire abre una puerta,* vv. 38-39. La imagen de la fusión culmina con la identificación de hombre y naturaleza en la alegoría del árbol que aparece en la mayoría de los poemas de la sección de *Árbol adentro,* podemos considerarla como *leitmotiv: ya somos, enlazados, / un árbol que respira* (v. 28).

31. *Follajes de rumores,*
32. *insomnio de los grillos*
33. *en la yerba dormida,*
34. *las estrellas se bañan*
35. *en un charco de ranas,*
36. *el verano acumula*
37. *allá arriba sus cántaros,*
38. *con manos invisibles*
39. *el aire abre una puerta.*
40. *Tu frente es la terraza*
41. *que prefiere la luna.*

42. *El instante es inmenso,*
43. *el mundo ya es pequeño.*
44. *Yo me pierdo en tus ojos*
45. *y al perderme te miro*
46. *en mis ojos perdida.*
47. *Se quemaron los nombres,*
48. *nuestros cuerpos se han ido.*
49. *Estamos en el centro*
50. *imantado de ¿dónde?*

51. *Inmóviles parejas*
52. *en un parque de México*
53. *o en un jardín asiático:*
54. *bajo estrellas distintas*
55. *diarias eucaristías.*
56. *Por la escala del tacto*
57. *bajamos ascendemos*
58. *al arriba de abajo,*
59. *reino de las raíces,*
60. *república de alas.*

El abrazo erótico hace que volvamos a nuestras raíces; a la vez es una experiencia libertadora —esta idea y la reconciliación de abajo y arriba (*cf.* también vv. 22-23 y 34-35) quedan patentes en vv. 56-60: *Por la escala del tacto / bajamos ascendemos / al arriba de abajo, / reino de las raíces, / república de alas*—. La mujer está en el centro de la atención, el poeta lo ilustra diciendo que en el encuentro de cielo y tierra *Tu frente es la terraza / que prefiere la luna* (vv. 40-41).

El motivo de la columna va acompañado de la concepción del *axis mundi* y del simbolismo del centro: en el *jardín asiático* la pareja se encuentra *en mitad del espacio* (v. 26); los versos 49-50 presentan el amor como puerta de acceso al *centro imantado*. En su mutua atracción los amantes se desprenden del mundo exterior: *el mundo ya es pequeño*. La persona amada, en cambio, *vasta como la noche* en «Regreso», desde la perspectiva del amante se convierte en una dimensión inmensa, y al fundirse la pareja se disipan las identidades: *Yo me pierdo en tus ojos / y al perderme te miro / en mis ojos perdida. / Se quemaron los nombres, / nuestros cuerpos se han ido* (vv. 43-48).

El amor nos hace participar de un plano existencial distinto, indeterminado, como señala la interrogación en los versos 49-50: *Estamos en el centro / imantado de ¿dónde?* La idea de una participación mística se manifiesta también en imágenes de una iluminación (*cf. breve luz suficiente / que ilumina y nos ciega*, vv. 69-70, el *relámpago* en v. 78) y en el concepto del amor como comunión (*cf.* v. 55, *diarias eucaristías,* y «Regreso», vv. 9-10).

61. *Los cuerpos anudados*
62. *son* el libro del alma:
63. *con los ojos cerrados,*
64. *con mi tacto y mi lengua,*
65. *deletreo en tu cuerpo*
66. *la escritura del mundo.*
67. *Un saber ya sin nombres:*
68. *el sabor de esta tierra.*

69. *Breve luz suficiente*
70. *que ilumina y nos ciega*
71. *como el súbito brote*
72. *de la espiga y el semen.*
73. *Entre el fin y el comienzo*
74. *un instante sin tiempo*
75. *frágil arco de sangre,*
76. *puente sobre el vacío.*

Los amantes participan también en un sistema de signos universal: el alegórico lenguaje de la naturaleza que aparece en muchos poemas de este libro se relaciona aquí con la idea del amor como experiencia mágica o mística. Una *isotopía* del lenguaje acompaña las imágenes del encuentro amoroso: los amantes *entretejen murmullos,* los cuerpos *se cubren / de una yedra de sílabas,* la yedra puede ser símbolo de vida e inmortalidad o símbolo erótico por ser el atributo de las ménades: relacionada con el erotismo aparece también en los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda. En el *jardín asiático* suenan ruidos misteriosos, los *rumores* del viento en los *follajes,* el *insomnio de los grillos*. Lo comunicado parece incomprensible *(murmullos, sílabas)* hasta la estrofa sexta, que nos presenta la alegoría de una *escritura del*

mundo, descifrada por los amantes en su abrazo. De nuevo se traza un paralelo entre el mundo interior y la *semioesfera* exterior, macro- y microcosmos convergen: la *escritura del mundo* se manifiesta en los cuerpos que, a su vez, son *el libro del alma* (vv. 61-62). En esta alegoría tenemos otra reminiscencia intertextual del poema de John Donne: *Love's mysteries in souls do grow, / But yet the body is his book.* El mensaje transmitido y recibido no por los ojos, sino por *tacto* y *lengua,* es *Un saber ya sin nombres: / el sabor de esta tierra* (vv. 67-68): otra imagen de micro- y macrocosmos, hombre y naturaleza reconciliados.

La *breve luz* en el espacio nocturno, el *súbito brote* y el *relámpago,* metáforas del ímpetu erótico, relacionan en los versos finales la experiencia amorosa con el motivo del instante mágico. Cambia la percepción del tiempo: «El amor es intensidad y por esto es una distensión del tiempo: estira los minutos y los alarga como siglos» (*La llama doble, OC,* 10: 348). En el paradójico instante intemporal —en *un instante sin tiempo* entre el *fin* y el re-*comienzo*— los amantes parecen construir un *frágil arco de sangre,* un *puente sobre el vacío* (*cf.* también «Carta de creencia»), metáforas que ilustran la suspensión del tiempo como una hendidura espacial e indican que el amor físico los acerca al centro del ser, simbolizado por la *sangre*. Estas metáforas remiten a la superación de un vacío psíquico, pero también a la concepción metafísica de *sunyata:* según el budismo tántrico, la sexualidad puede llegar a simbolizar la disolución de la conciencia en el vacío, la entrada en el *nirvana* (Scheck / Görgens, 2002).

El encuentro erótico se relaciona con símbolos vitales como el *brote,* la *espiga,* el *semen* y la *sangre:* el budismo tántrico «reconoce el poder creativo de la unión, no sólo de la de los cuerpos: de ella procede la vida, de ella nacen frutos, también los del conocimiento» (Scheck / Görgens, 2002: 95).

77. *Al trabarse los cuerpos*
78. *un relámpago esculpen.*

El dístico final, destacado, deja otra vez sentado que la experiencia del amor es instantánea y a la vez duradera: *un relámpago esculpen*. La metáfora de la escultura aparece también en «Cuarteto» *(Gavilla)* en contraste con imágenes de la transitoriedad *(El mar esculpe, terco, en cada ola, / el monumento en que se desmorona);* la inmovilidad de las parejas queda subrayada repetida vez, son *columnas vivas e inmóviles, […] quietas, […] un árbol que respira*.

«Como quien oye llover»

«Como quien oye llover» versa sobre impresiones y recuerdos asociados con una persona querida, tematizando el tiempo como base del amor. A través de la alegoría de la lluvia el poeta va ilustrando que el sentimiento amoroso se alimenta de la *semioesfera* exterior, es una reconciliación del hombre con la naturaleza. En el ritmo fluido de este poema se refleja el motivo central de la lluvia: una sola frase abarca los 49 versos de varia medida, abundan los pies dáctilos y las repeticiones morfológicas.

1. *Óyeme como quien oye llover,*
2. *ni atenta ni distraída,*
3. *pasos leves, llovizna,*
4. *agua que es aire, aire que es tiempo,*
5. *el día no acaba de irse,*
6. *la noche no llega todavía,*
7. *figuraciones de la niebla*
8. *al doblar la esquina,*
9. *figuraciones del tiempo*
10. *en el recodo de esta pausa,*
11. *óyeme como quien oye llover,*
12. *sin oírme, oyendo lo que digo*
13. *con los ojos abiertos hacia adentro,*
14. *dormida con los cinco sentidos despiertos,*

Partiendo de la conocida expresión idiomática que presta el título y estribillo al poema, el hablante invita al tú lírico a prepararse para una percepción particular: *Óyeme como quien oye llover*, / *ni atenta ni distraída, / […] / sin oírme, oyendo lo que digo / con los ojos abiertos hacia adentro / dormida con los cinco sentidos despiertos.* Él, a su vez, percibe a su amante 'como quien oye llover': una tarde emergen sensaciones ya experimentadas, reevocadas por el espectáculo *multimedial* de la lluvia y nuevamente vividas con los 'cinco sentidos'.

15. *llueve, pasos leves, rumor de sílabas,*
16. *aire y agua, palabras que no pesan:*
17. *lo que fuimos y somos,*

18. *los días y los años, este instante,*
19. *tiempo sin peso, pesadumbre enorme,*
20. *óyeme como quien oye llover,*
21. *relumbra el asfalto húmedo,*
22. *el vaho se levanta y camina,*
23. *la noche se abre y me mira,*
24. *eres tú y tu talle de vaho,*
25. *tú y tu cara de noche,*
26. *tú y tu pelo, lento relámpago,*
27. *cruzas la calle y entras en mi frente,*
28. *pasos de agua sobre mis párpados,*

Podemos identificar la figura femenina evocada con Marie-José Tramini, a cuyo pelo largo y rubio parece remitir el verso 26: *tú y tu pelo, lento relámpago*. El hilo conductor de las imágenes del poema son la llegada y el encuentro con esta figura: *la noche se abre y me mira, / eres tú y tu talle de vaho, / […] / cruzas la calle y entras en mi frente, / pasos de agua sobre mis párpados*. Al final del texto la evocación alcanza su momento culminante: el hablante invita al tú poético a manifestarse *(entra)* y crea una metalepsis *(tu sombra cubre esta página)* —también el lector parece participar en el mundo figurado—.

A lo largo del poema se van superponiendo el escenario de una lluvia al anochecer y la aparición de la figura amada: *figuraciones de niebla / al doblar la esquina, / […] / relumbra el asfalto húmedo, / el vaho se levanta y camina, / la noche se abre y me mira, / eres tú y tu talle de vaho, / tú y tu cara de noche*. El ruido de la lluvia se asocia con *pasos leves* y es como un *rumor de sílabas;* sobrevienen otras imágenes y recuerdos, de otros lugares y tiempos: *pasan los años, regresan los instantes, / ¿oyes tus pasos en el cuarto vecino? / no aquí ni allá: los oyes / en otro tiempo que es ahora mismo*.

La dimensión acústica de la lluvia se relaciona con los pasos, pero también con el habla de la mujer. El lenguaje constituye un campo semántico central del poema: *óyeme como quien oye llover* (estribillo), *sin oírme, oyendo lo que digo* (v. 12). Evocar (oír) al tú poético es como escuchar un lenguaje, *llueve […] rumor de sílabas, / aire y agua, palabras que no pesan: / lo que fuimos y somos* (vv. 15-17). De manera parecida, en «Conversar» el poeta afirma que *Las palabras nos son signos, son años,* y nosotros *somos nombres del tiempo*. El entretejimiento de imágenes del hombre y de la naturaleza hace que confluyan *semioesfera*

microcósmica y macrocósmica; el *leitmotiv* de la sección, el lenguaje del 'árbol adentro', corresponde a la misma analogía.

29. *óyeme como quien oye llover,*
30. *el asfalto relumbra, tú cruzas la calle,*
31. *es la niebla errante en la noche,*
32. *es la noche dormida en tu cama,*
33. *es el oleaje de tu respiración,*
34. *tus dedos de agua mojan mi frente,*
35. *tus dedos de llama queman mis ojos,*

La llovizna, ya nocturna, se asocia con el escenario de los amantes abrazados; el ruido de la lluvia, con la respiración de la amante: *es la noche dormida en tu cama, / es el oleaje de tu respiración* (vv. 32-33). Queda patente que la lluvia no solo funciona como medio acústico y visual evocatorio, sino que aporta también una dimensión simbólica más amplia. «Como quien oye llover» no se centra tanto en el tema de la percepción o evocación de la persona amada, representa más bien una fusión con ella, como cuando la lluvia riega y fecunda la tierra —*tus dedos de agua mojan mi frente* (v. 34)—. Por la vertiente destructiva de la pasión, el amor se presenta, por antítesis, también como quemadura: *tus dedos de llama queman mis ojos* (v. 35).

36. *tus dedos de aire abren los párpados del tiempo,*
37. *manar de apariciones y resurrecciones,*
38. *óyeme como quien oye llover,*
39. *pasan los años, regresan los instantes,*
40. *¿oyes tus pasos en el cuarto vecino?*
41. *no aquí ni allá: los oyes*
42. *en otro tiempo que es ahora mismo,*
43. *oye los pasos del tiempo*
44. *inventor de lugares sin peso ni sitio,*
45. *oye la lluvia correr por la terraza,*
46. *la noche ya es más noche en la arboleda,*
47. *en los follajes ha anidado el rayo,*
48. *vago jardín a la deriva*
49. *—entra, tu sombra cubre esta página.*

El encuentro amoroso despierta los recuerdos y hace que confluyan los tiempos: *tus dedos de aire abren los párpados del tiempo, / manar de apariciones y resurrecciones* (vv. 36-37); *tus pasos […]: los oyes / en otro tiempo que es ahora mismo* (vv. 40-42). La lluvia simboliza el tiempo que transcurre, son también *los pasos* del tiempo lo que evoca su ruido (v. 43): «Ha llovido mucho», dice una expresión popular. La identificación de la persona querida con la lluvia subraya la concepción del amor como temporal y dirigido a una identidad histórica: *llueve […] lo que fuimos y somos, / los días y los años, este instante, / tiempo sin peso, pesadumbre enorme* (vv. 15-19). En *La llama doble* Octavio Paz afirma: «Por ser tiempo y estar hecho de tiempo, el amor es, simultáneamente, conciencia de la muerte y tentativa por hacer del instante una eternidad» (*OC,* 10: 347).

El *cronotopos* particular de «Como quien oye llover» se caracteriza de cortes, montajes y escenas superpuestas. Los espacios evocados se denotan como irreales: *oye los pasos del tiempo / inventor de lugares sin peso ni sitio* (vv. 43-44). En *La llama doble* el poeta observa que «vivimos con fantasmas y nosotros mismos somos fantasmas» (*OC,* 10: 246). La idea de la irrealidad del tiempo pasado se refleja en la alegórica ligereza de la lluvia: *pasos leves, llovizna, / agua que es aire*, *aire que es tiempo* (vv. 3-4), llueve *palabras que no pesan: / lo que fuimos y somos, / […] / tiempo sin peso*. Sin embargo, aun siendo *sin peso,* el tiempo evocado es una *pesadumbre enorme* (v. 19) —si su actualización es imaginaria, no lo son las huellas que ha dejado—. El sema del dolor se manifiesta también en la imagen de los versos 36-37, las *apariciones y resurrecciones* emanan de los *párpados del tiempo* como una lluvia de lágrimas derramadas.

El trasfondo temporal de la tarde ante el cual se sitúa la primera escena, un típico trasfondo de momentos mágicos y procesos transformativos, se presenta en los versos 5-6 por una doble negación: *el día no acaba de irse, / la noche no llega todavía*. No siendo ni día ni noche, la tarde es un intersticio, una *pausa* comparada con un *recodo* en que parecen juntarse *figuraciones del tiempo* (vv. 9-10). Cuando cierra el poema, ya ha anochecido *(la noche ya es más noche en la arboleda, / […] / vago jardín a la deriva);* el flujo de imágenes culmina con la aparición física de la mujer, identificada con la noche: *entra, tu sombra cubre esta página*.

«Noche, día, noche»

«Noche, día, noche» se titula un conglomerado de ocho poemas breves, en total 57 versos por la mayor parte heptasílabos. Como en «Al vuelo 1 y 2» *(Gavilla)* o los poemas de *Piedras sueltas* (1955), a primera vista los textos constituyen entidades propias e independientes. Pero se relacionan entre sí por un hilo conductor: las horas del día —el trasfondo del amanecer, del mediodía, del anochecer y cerrada la noche—. La mayoría de las alegorizaciones que desarrollan el tema del amor y el erotismo se basa en la comparación de la mujer o del deseo con paisajes [*los valles y montes / de tu cuerpo* (1), *la mata de tu pelo / tu frente: glorieta* (3), *un remanso […] tu cuerpo* (4), *oleaje, […] te tiendes en mi cama* (6), *marea del deseo* (7)], o los relaciona por contigüidad, como la palma a cuyos pies reposa el tú lírico (4) y el insecto sobre su mano (5). El último poema (8) codifica la sensualidad y el deseo, personificándolos y haciendo hincapié en la asociación de Eros y Thanatos *(torbellinos, / hijos del tacto, encarnan, […] los rostros sucesivos / de la vida que es muerte, / de la muerte que es vida).*

Los poemas 1-3 nos presentan escenarios matutinos. El primero dibuja varios espacios: los valles y montes al salir el sol que sirven como ilustración del cuerpo de la mujer, el cuarto en que ella reposa y que se va iluminando, la terraza por donde aparecen los primeros mensajeros del día —rayos de sol *(chorro de luz)* y un *pájaro cantando*—. Dos puntos equiparan el canto del pájaro a un *chorro de luz*. La combinación de chorro y luz subraya la relación sinestésica establecida entre los primeros rayos de sol y el chorro de voz del pájaro cantor. Al amanecer, la luz parece trazar los contornos del cuerpo de la amante:

1
Chorro de luz: un pájaro
cantando en la terraza.
En los valles y montes
de tu cuerpo amanece.

Los referentes del segundo texto quedan vagos, el dístico octosilábico se caracteriza por un alto grado de indeterminación:

2
Fuego dormido en la noche,
agua que ríe despierta.

Tal vez abrimos una brecha en su hermetismo si tenemos en cuenta el cotexto: el sol puesto, posiblemente codificado aquí como *fuego dormido,* se relaciona en 3 con la figura del hablante lírico *(ser sol que se abre paso en tu espesura);* frente al agua como símbolo femenino, representa el principio masculino y el fuego de la pasión. Por la cualidad de *despierta* llegamos a la representación de una persona o pareja insomne en la noche o que se despierta al amanecer.

Aparte de estas interpretaciones, podemos observar la estructura binaria del dístico basada en las siguientes oposiciones: fuego frente a agua, dormido frente a despierto, femenino frente a masculino, y el contraste creado por la asonancia en *o* y en *a* —vocal cerrada, oscura frente a abierta, clara—. El tono claro del segundo verso parece reflejar en el nivel acústico la imagen del amanecer.

Llama la atención el empleo de la preposición *en* en *Fuego dormido en la noche:* se trata de una noche muy concreta, la alegórica *noche de los cuerpos* (7); la preposición aporta una connotación espacial que nos lleva a identificar la *noche* con el cuerpo de la mujer presentado arriba *(En […] tu cuerpo amanece)*. Para actualizar esta coherencia semántica, debemos considerar en conjunto el ciclo de poemas.

Menos hermética parece ser la parte siguiente. Remite a una hora del día ya avanzada y se basa en la comparación de la frente de la mujer con un jardín, evocando las connotaciones positivas del mítico paraíso y tiempo primordial. Así como el viento y el sol se abren paso en las espesuras de un jardín exuberante, el yo lírico quisiera penetrar en la psique de la mujer amada y explorar su mundo interior. *Jardín* y *viento* son símbolos tradicionales de la fertilidad:

3
Bajo la mata de tu pelo
tu frente:
glorieta,
claridad entre ramas.
Pienso en jardines:

¡ser viento que remueve tus memorias,
ser sol que se abre paso en tu espesura!

El complejo contenido semántico de la próxima parte parece actualizar por lo menos dos imágenes o estructuras contextuales. Se superponen la representación concreta de la mujer que al mediodía reposa a la sombra de una palma y, en el nivel alegórico, una imagen etiológica. La clave principal de esta doble lectura la encontramos al final del poema en la noción del *tiempo,* un tema en torno al cual los sentidos figurados tejen un mensaje ontológico:

4
A los pies de la palma,
alta como un salvaje
ondeando verde contra el sol guerrero,
reposas.
Un remanso
—agua en sombra— tu cuerpo.
Quietud. Palpita apenas
el vasto mediodía.
Entre tus piernas, terco, fluye el tiempo.

La metáfora del *sol guerrero* subraya en primer término el calor del mediodía; en un sentido figurado designa el aspecto a la vez creativo y destructivo, consumidor del tiempo, evocando al dios Huitzilopochtli y la edad del 'quinto sol' de la cosmología azteca a la que se refiere Octavio Paz en el siguiente pasaje de *Postdata:* «La edad nahua y la de sus herederos, los aztecas, era la quinta edad del mundo, y la del quinto sol: el sol del movimiento, el sol guerrero que bebe sangre y cada día salva al mundo de su destrucción definitiva» (*OC,* 8: 313).

En cambio, abajo, a la sombra protectora de la palma, parece detenerse el tiempo *(Palpita apenas / el vasto mediodía):* el *remanso* y el *agua en sombra,* las codificaciones metafóricas del cuerpo de la mujer, contrastan con el *sol guerrero* y el movimiento del *tiempo* que *fluye*. La inmensidad del *vasto mediodía* y la *isotopía* de la inmovilidad *(reposas, remanso, quietud),* puesta de relieve por la línea poética escalonada y las elipsis en los versos 4-6, transmite la idea de la suspensión del tiempo o de la intemporalidad.

El poema nos presenta el lugar y el momento de una creación: como fuente de vida, la mujer aparece como un *remanso,* agua inmóvil y *en sombra,* o bien no sujeta a la transitoriedad —la intemporalidad de la cual nacen el tiempo y las existencias temporales—: *entre tus piernas, terco, fluye el tiempo*. Arraigada y vertical, la palma contrasta con el curso del sol y el flujo del *tiempo* a sus pies. En la tradición simbólica suele representar el árbol de la vida, en su copa nace y renace el ave Fénix.

También la quinta parte del ciclo ofrece múltiples lecturas; podemos suponer una capa semántica alegórica y otra concreta con reminiscencias existenciales, autobiográficas (un indicio es la cita en el texto):

5
Una veta de sol, oro animado,
estrías, cruces, espirales,
verdes constelaciones:
el triangular insecto
entre las yerbas avanzaba
tres o cuatro milímetros por hora.
Por un instante lo tuviste
sobre la palma de tu mano
(donde el destino traza su arabesco secreto):
es una joya viva, una criatura
tal vez caída de Titania,
—y lo dejaste, reverente,
regresar al Gran Todo.

En el jardín evocado en las partes precedentes, la pareja observa un insecto entre las yerbas y toma particular interés por sus dibujos y colores. La observación del insecto sirve como punto de partida de una revelación, del reconocimiento de que vivimos en un mundo de correspondencias ya ilustrado en varios poemas precedentes del volumen, como «Un viento llamado Bob Rauschenberg» y «La casa de la mirada» de *Visto y dicho,* o, tal vez con mayor concisión, «Hermandad» de *Gavilla*. La descripción metafórica del insecto evoca la idea de una relación de analogía entre micro- y macrocosmos. Un movimiento que parece ser infinitamente lento *(avanzaba / tres o cuatro milímetros por hora)* puede ser percibido a la vez como llevado a cabo

en un solo instante *(Por un instante lo tuviste / sobre la palma de tu mano);* un insecto diminuto e insignificante puede ser excepcional y oriundo de otro mundo: *Titania,* luna mayor de Urano, contrasta con la pequeñez del insecto. Se refleja lo uno en lo otro como en un dibujo holográfico, cada cosa representa un todo panteísta: en el diseño del animal se manifiesta el color del sol, se reflejan las formas de las constelaciones, concurren los astros del día y de la noche. Según la creencia tántrica, micro- y macrocosmos son análogos —todas las cosas están entretejidas entre sí por formar parte de las mismas estructuras universales del cosmos—. También el hombre, observa Octavio Paz en *Postdata,* «encuentra su semejanza en las imágenes que le ofrecen el cielo y la tierra» (*OC,* 8: 308).

Al final, el insecto regresa al *Gran Todo:* la unidad del Ser parmenídica, heraclítea, neoplatónica de que proceden las existencias o apariencias físicas, el «Uno puro» que, según Plotino, es tan inmenso que no puede ser designado con palabras. Según la filosofía védica, «el alma universal o Paratman es omnipresente e idéntico en el fondo a todas las cosas; […] es la unidad metafísica manifestada en la pluralidad empírica» (*Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana,* 1905-1930, *s. v. Vedica, Filosofía*). El budismo supone una no-dualidad de *nirvana* y *samsara,* por lo cual el mundo sagrado se manifiesta en el mundo de las apariencias; según la doctrina del zen, en todo objeto accidental, animado o no, podemos reconocer y asir inmediatamente la substancia del Buda (*cf.* Lurker, 1991, *s. v. Buddha*). Así, un diminuto insecto se convierte en una *veta de sol,* en *oro animado* y *joya viva,* infunde respeto y reverencia. El triángulo, la forma del insecto, es un símbolo del Buda y conocido como signo del *nirvana*.

Se establece, además, una relación entre el diseño cósmico del insecto *(estrías, cruces, espirales, / verdes constelaciones)* y las líneas de la palma de la mano del tú poético, un *arabesco secreto* trazado por el destino. El motivo del lenguaje enigmático del mundo aparece en muchos pasajes de *Árbol adentro,* la analogía y correspondencia entre las cosas hacen del mundo un universo de signos. La hermenéutica de Gadamer asigna a la obra de arte un papel fundamental en la revelación de estas correspondencias: «Alles ist Symbol: Ein jegliches deutet auf ein anderes. […] die Sprache des Kunstwerks hat die Auszeichnung, daß das einzelne Kunstwerk den Symbolcharakter, der allem Seienden, hermeneutisch gesehen, zukommt, in sich versammelt und

zur Sprache bringt» (Gadamer, 1979: 7-8). Sobre el poema «Hermandad» de la sección *Gavilla,* leído por Octavio Paz en Estocolmo al recibir el premio Nobel, Jesús Silva-Herzog Márquez reflexiona como sigue: «El poema encuentra la afinidad oculta entre realidades distantes: el grillo y el cosmos. Escribir es recrear esa fraternidad cósmica que la lógica mutila» (2009: 297).

6

El día, flor extrema,
hora a hora se incendia.
Otra flor, negra, brota.
Imperceptiblemente
atraviesas la sombra
y entras, dama de noche.
Apenas oleaje,
aroma apenas, blanca,
te tiendes en mi cama.
Vuelves a ser mujer.

La parte sexta nos presenta la imagen de una transición y transformación. La estratificación semántica se basa en la comparación del anochecer con la llegada de una mujer que se tiende en la cama, atravesando la *sombra* del jardín y entrando por la terraza, si actualizamos imágenes de las partes precedentes. Día, noche y mujer se codifican como flores. El día, una *flor* ya *extrema,* llega a su final incendiándose *hora a hora:* como en la metáfora del sol guerrero, el fuego consumidor simboliza la transitoriedad del tiempo. Más obvia todavía es la lectura *concretista* del pasaje como imagen de la luz del crepúsculo.

Al mismo tiempo brota la *flor negra* de la noche, crece *imperceptiblemente* y se hace *dama de noche* que abre sus flores, blancas y muy olorosas, empezando a despedir su aroma. El anochecer paulatino comparado con la sucesión continuada de olas que llegan a la orilla y el crecimiento de la *dama de noche (apenas olejae, / aroma apenas)* se asocian a su vez con la entrada de la mujer. El tú lírico se tiende en la cama como las olas en la orilla o como se extiende el aroma de una flor; la blancura de su piel se relaciona con las flores de una dama de noche.

Vuelves a ser mujer, este sintagma en posición marcada al final del breve texto hace hincapié en la conexión simbólica entre mujer y noche y remite

al retorno de la noche en el ciclo del día. Confiere una acepción erótica a la imagen; la llegada de la mujer parece introducir la parte siguiente, cuatro versos heptasílabos de cohesión muy alta y rigor simétrico en ritmo, fonética, morfología y sintaxis. La cama en que se tiende el tú lírico se convierte en paisaje *(llanuras de la sábana);* el encuentro erótico y el adormecimiento que le sigue se asocian con elementos de la naturaleza:

7
Llanuras de la sábana
y noche de los cuerpos,
marea del deseo
y gruta de los sueños.

La última parte sigue desarrollando el tema de la sensualidad:

8
Duerme bajo tus párpados
un impalpable pueblo:
ávidos torbellinos,
hijos del tacto, encarnan,
beben sangre, son formas
cambiantes del deseo
y son siempre la misma:
los rostros sucesivos
de la vida que es muerte,
de la muerte que es vida.

Los dos versos primeros remiten a un mundo interior, desconocido o *impalpable* (atributo puesto de relieve por la aliteración con *párpados* y *pueblo*). Anudan con la imagen de la *gruta de los sueños* en la parte precedente (7). Es probable que sea por asociación visual con los movimientos bruscos de ojos cerrados en sueños por lo que se relacionen sensualidad y deseo con la imagen alegórica de un *pueblo* de *rostros,* dormido bajo los párpados del tú lírico. Ese *pueblo* del deseo duerme hasta que la pasión es despertada y encarnan los *hijos del tacto:* la animación y personificación ilustran el erotismo como algo desprendido y sin control, el colectivo del *pueblo* insinúa una disolución

del individuo. Sobre el amor como fuerza dispersiva se expresa el poeta en *La llama doble* (*OC,* 10: 342): «Nos perdemos como personas y nos recobramos como sensaciones. […] es la experiencia de la pérdida de la identidad: dispersión de las formas en mil sensaciones y visiones». La metáfora de los *ávidos torbellinos* parece ilustrar la efervescencia del deseo y el vértigo de la experiencia erótica, aporta el motivo de la voracidad manifiesto también en *beben sangre:* nutrido por instintos contrarios, el deseo erótico conoce un aspecto destructivo, sus formas son *cambiantes* y ambiguas, Eros y Thanatos son como *los rostros sucesivos de la vida que es muerte, / de la muerte que es vida*.

«Carta de creencia (Cantata)»

«Carta de creencia» se inscribe en la línea de los poemas extensos, como «Piedra de sol» (1957), «Blanco» (1966), «Pasado en claro» (1974) y «Nocturno de San Ildefonso» (1975), junto con los cuales fue republicado por el autor en *Delta de cinco brazos* (1994). Constituyendo el núcleo y punto de partida del ensayo *La llama doble* (1993), nos presenta una filosofía del amor, tematiza una serie de conceptos centrales del pensamiento paciano e ilustra sus reflexiones con más detalle que los poemas que le preceden en el poemario. Lo podemos considerar como texto programático, una función subrayada por su posición final en el poemario y por la cantidad de referencias a poemas precedentes. En el «Liminar» a *La llama doble* el autor declara que el título «designa a la carta que llevamos con nosotros para ser creídos por personas desconocidas; en este caso, la mayoría de mis lectores. También puede interpretarse como una carta que contiene una declaración de nuestras creencias. Al menos, ése es el sentido que yo le doy» (*OC,* 10: 212). En 1987, el mismo año de su publicación en *Árbol adentro,* apareció como separata con ilustraciones del pintor mexicano Arnaldo Coen (Papeles Privados, México).

La primera de las cuatro secuencias que constituyen el poema tematiza la busca de un código que supere la distancia entre sujeto y *semioesfera,* que llegue a ser lo que designa. Las reflexiones sobre semejante lenguaje ideal y sublime acompañan el acto de la creación poética señalado en una imagen autorreferencial al inicio del poema. La distancia entre mundo y sistema de signos se

debe a la temporalidad del primero. Como ser temporal, el hombre se vale de la lengua para revelar o construir su identidad. Antes de pasar al tema del amor que domina las demás secuencias, el poeta introduce la figura de la persona querida, el tú lírico, en una tierna retrospectiva a la infancia de ella.

La segunda parte presenta una serie de visiones y opiniones sobre el amor, evocando voces célebres de la filosofía y literatura antigua y medieval y enfocando la noción de amor en sus dimensiones contradictorias. La estructura semántica del texto se basa, como en otros poemas de *Árbol adentro,* en oposiciones semánticas reflejadas por la escisión de los versos. Hay reflexiones que varían o aclaran pasajes de poemas precedentes en la sección; así, el poeta vuelve sobre la conjunción de Eros y Thanatos en el amor: destrucción y creación son vasos comunicantes. El amor abarca tanto el cuerpo como el alma de una persona. No obstante, es una libre elección y se funda hasta cierto punto en la casualidad. Es una proyección de los propios deseos, y aun si se basa en una invención y una idolatría, la experiencia del amor coloca al hombre en un plano existencial distinto: constituye una salida del tiempo, una vía de reconciliación con la propia otredad y con el mundo, una cura de la escisión original.

La tercera parte del poema retoma motivos de la secuencia precedente: la visión del amor como vivencia de la intemporalidad, como regreso a un estado original, como fusión con el macrocosmos. El poeta reflexiona sobre la relación entre el amor y la mortalidad: en esta última radica la necesidad del hombre de vivir la plenitud del ser. Amando, el hombre inventa su propio Edén: el amor se funda en la imaginación.

La breve *Coda*, una cuarta secuencia y conclusión del poema, reconoce en el amor una manera de aprender a vivir distante del paraíso y a compartir nuestra soledad con el otro / la otra. Aparece la alegoría central del poemario: el árbol y el lenguaje íntimo —imagen del regreso a la naturaleza y de la compleción del propio ser, pero también de la inspiración poética—.

El subtítulo cualifica el poema como «Cantata». Al medio de la música remiten también los numerosos paralelismos fonéticos y morfológicos y la estructuración periódica del poema: en la cadena asociativa se suceden varias reflexiones, retomadas y desarrolladas como en una variación musical, tejiendo una estructura cada vez más coherente y orientada hacia el mensaje final de la *Coda*. En su conversación con Manuel Ulacia (*OC,* 15: 137-138)

Octavio Paz explica que «*Carta de creencia* tiene tres partes. En la primera, una voz —la del hombre que escribe— habla consigo mismo y con las imágenes que evoca su escritura: la persona querida: Monodia. En la segunda parte, brotan otras voces: polifonía. Voces ajenas de maestros y poetas del pasado […]. Las voces recogen el tema de la primera parte: el amor, palabra equívoca, como todas las palabras. Las voces se suceden, combaten, giran y se entrelazan con la primera voz. Crisis. Variaciones sobre el dos (la pareja) y remate. Tercera parte: monodia. La primera voz recoge el motivo del dos: la pareja en el tiempo sucesivo y frente a la muerte. No el instante fuera del tiempo ni contra el tiempo, como en poemas anteriores, sino la sucesión de los días. No hay Edén: fuimos expulsados del jardín, amar es caminar por este mundo y en el estrado de los años diezmados. Coda: amar es aprender a caminar juntos y, también, aprender a quedarse quietos, enraizados, vueltos árboles, como Filemón y Baucis. Amar no es mirarse hasta petrificarse, como Ferdinand y Miranda, sino mirar juntos hacia allá: asumir el mundo, el tiempo, la muerte».

I

1. *Entre la noche y el día*
2. *hay un territorio indeciso.*
3. *No es luz ni sombra:*
es tiempo.
4. *Hora, pausa precaria,*
5. *página que se obscurece,*
6. *página en la que escribo,*
7. *despacio, estas palabras.*

La introducción de la cantata, análoga a la de «Ejercicio preparatorio», nos presenta al yo lírico que se está dedicando a la composición del poema. El trasfondo temporal es una tarde. El crepúsculo, posible alusión al hermetismo poético *(página que se obscurece),* aparece como momento de inspiración. El *tiempo,* puesto de relieve por la línea escalonada, está suspendido en una *pausa* y a la vez manifiesto en su forma más pura *(No es luz ni sombra: / es tiempo. / Hora, pausa precaria),* tal vez por evidenciar por la tarde su naturaleza íntima: el cambio. Más abajo (vv. 49-75), la percepción particular

del tiempo favorece una larga evocación de la infancia del tú lírico como tiempo mítico, distorsionado, parecido al de la adolescencia del yo lírico en «Ejercicio preparatorio», 1930: «Vistas fijas», «Epitafio sin piedra», o poemas anteriores como «Himno entre ruinas», «Nocturno de San Ildefonso» o «Piedra de sol».

La tarde
es una brasa que se consume.
El día gira y se deshoja.
Lima los confines de las cosas
un río obscuro.
Terco y suave
las arrastra, no sé adónde.
La realidad se aleja.
Yo escribo:
hablo conmigo
—hablo contigo.

El día declina y se pone el sol, como cuando un girasol acaba su giro cotidiano o cuando se marchita, perdiendo sus pétalos *(El día gira y se deshoja).* Entra la noche como un *río obscuro* que *lima los confines de las cosas:* contornos y siluetas se desvanecen. *Terco y suave / las arrastra, no sé adónde* —aunque a veces el curso del tiempo es imperceptible y parece ser *suave,* nada puede sustraerse a él—. Pero la realidad no solo parece alejarse físicamente: la imagen ilustra un proceso de desprendimiento del mundo, de ensimismamiento y concentración que precede a la escritura y favorece una comunicación particular: *hablo conmigo / —hablo contigo,* la poesía de amor es una expresión de lo más íntimo y una apóstrofe al tú lírico.

Quisiera hablarte
como hablan ahora,
casi borrados por las sombras,
el arbolito y el aire;
como el agua corriente,
soliloquio sonámbulo;
como el charco callado,

22. *reflector de instantáneos simulacros;*
23. *como el fuego:*
24. *lenguas de llama, baile de chispas,*
25. *cuentos de humo.*

Hablarte

26. *con palabras visibles y palpables,*
27. *con peso, sabor y olor*
28. *como las cosas.*

El susurro del follaje en el viento es como un diálogo —*hablan ahora […] el arbolito y el aire*—, el ruido del *agua corriente* como un *soliloquio sonámbulo*. El fuego (¿de la chimenea?) aparece como un conjunto de *lenguas de llama,* las *chispas* se asocian con un *baile* y el *humo* con los *cuentos* que se solían contar cerca del fuego, evocando un mundo atávico en que hombre y naturaleza están estrechamente vinculados. La imagen de los *instantáneos simulacros* reflejados en el charco (*callado,* o bien estancado) alude a la visión simbolista de la correspondencia entre las cosas y la voz sublime de un lenguaje cósmico, percibido solo en momentos favorables y a la escucha: *hablan ahora, / casi borrados por las sombras* (*cf.* también III, v. 33, *las constelaciones escriben*).

El yo lírico desea hablar a su amante en ese idioma, un código sinestésico que no solo representa sino que sustituye la *semioesfera: palabras visibles y palpables, / con peso, sabor y olor / como las cosas*. Es el deseo de una reconciliación con la naturaleza, de superar la escisión entre mundo y signo y facilitar una comunicación que sea participación. «La distancia entre la palabra y el objeto», supone Octavio Paz, «es consecuencia de otra: apenas el hombre adquirió conciencia de sí, se separó del mundo natural y se hizo otro en el seno de sí mismo» (*El arco y la lira, OC,* 1: 62). También el idealismo mágico de Novalis intenta superar el dualismo entre naturaleza y lenguaje: el lenguaje poético está destinado a «cargarse» de naturaleza. El poeta romántico imagina una lengua ideal que llegue a ser lo que refleja («absolute Hieroglyfensprache», *cf.* Vietta, 1970: 50-52). Al decir de Octavio Paz, «el poema […] No alude a la realidad; pretende —y a veces lo logra— recrearla. Por tanto, la poesía es un penetrar, un estar o ser en la realidad» (*El arco y la lira, OC,* 1: 126).

En concordancia con la 'poesía de experiencia' del grupo Taller, el concepto del lenguaje poético que se reintegra al mundo de las cosas, 'curando' la escisión entre palabra y objeto, es un aspecto nuclear del pensamiento paciano. En su estudio sobre el legado de Hegel en la poesía de Octavio Paz, Hugo Moreno observa que, según nuestro poeta, la dialéctica hegeliana —y la filosofia occidental en general— no pueden captar la lógica del poema. El pensamiento racional del Occidente ha aumentado la distancia entre palabras y cosas, mientras la filosofía oriental conoce la identidad de los contrarios: «For Paz, poetry can recuperate the lost unity of word and thing by evoking an experience with language that foregrounds the possibility of opposites existing one with the other: rocks and feathers are heavy and light, and neither at the same time» (2009: 226).

Mientras lo digo
29. *las cosas, imperceptiblemente,*
30. *se desprenden de sí mismas*
31. *y se fugan hacia otras formas,*
32. *hacia otros nombres.*
Me quedan
33. *estas palabras: con ellas te hablo.*

La imagen de *las cosas* que *se desprenden de sí mismas* remite nuevamente al oscurecerse por la tarde. Pero expresa también la idea de una inevitable separación de signo y referente, debida al hecho de que el mundo está sujeto a un continuo cambio: las cosas nunca son idénticas a sí mismas, y esta multiplicidad hace que no las podamos captar en su esencia. El flujo del tiempo es como un salto (*cf.* el motivo de la caída en II, vv. 44-47), un continuo paso de las cosas a su forma sucesiva: una visión que evoca el pensamiento de Hegel, Kierkegaard y Bergson. En cada momento las cosas *se desprenden de sí mismas,* se nos escurren —de ahí que necesitemos el lenguaje como intermediario en nuestra busca de realidad—. *Hablamos porque somos mortales,* dice el poeta en «Conversar», a la raíz de la escisión entre mundo y lenguaje está el tiempo. Según Jurij Lotman (1993: 15), nuestra relación con el entorno es la de una recepción y descodificación de determinadas informaciones, extraemos nuestro lenguaje de la *semioesfera.* De un mundo a la deriva, al poeta

le *quedan estas palabras:* el signo es más constante que su referente. Gracias a las palabras perduramos en el tiempo, ellas son la base de nuestra identidad: lo ilustra la alegoría del «árbol adentro» para cuya interpretación este poema nos da una clave.

34. *Las palabras son puentes.*
35. *También son trampas, jaulas, pozos.*
36. *Yo te hablo: tú no me oyes.*

Las palabras son puentes, no solo por posibilitar la comunicación verbal, sino también por relacionar entre sí los sucesivos estados de las cosas sujetas al tiempo (*cf.* v. 49 ss.). Según una lectura diferenciada, la palabra aparece como sede de la identidad y puede funcionar como medio de revelación del propio ser: *Esa palabra eres tú, / esa palabra / te lleva de ti misma a ti misma*. El lenguaje puede ser revelador, pero es también el contrario. Si no funciona la comunicación *(tú no me oyes),* si las palabras no nos llevan de un punto a otro, son como *trampas, jaulas* y *pozos*. Los versos siguientes ilustran que no llegamos a la esencia de las cosas, solo conocemos su mediación: *No hablo contigo: / hablo con una palabra*.

37. *No hablo contigo:*
hablo con una palabra.
38. *Esa palabra eres tú,*
esa palabra
39. *te lleva de ti misma a ti misma.*
40. *La hicimos tú, yo, el destino.*
41. *La mujer que eres*
42. *es la mujer a la que hablo:*
43. *estas palabras son tu espejo,*
44. *eres tú misma y el eco de tu nombre.*
45. *Yo también,*
al hablarte,
46. *me vuelvo un murmullo,*
47. *aire y palabras, un soplo,*
48. *un fantasma que nace de estas letras.*

En la estructura paralelística y en la escisión de los versos escalonados se refleja la idea de un diálogo. Más arriba, el acto de escribir el poema se presenta como soliloquio y a la vez coloquio (*hablo conmigo / —hablo contigo,* v. 14); aquí nos enteramos de que en la conversación solo el código está presente como interlocutor: *hablo con una palabra.*

En sus reflexiones sobre la relación entre código y mundo de las cosas el poeta plantea el tema de la interdependencia entre lengua e identidad. El tú es *mujer* porque esta cualidad se refleja en las palabras que le dedica el yo lírico: *La mujer que eres / es la mujer a la que hablo*. La lengua refleja a su referente *(estas palabras son tu espejo),* poniendo de relieve que hombre y signo se condicionan: su relación es la de una correspondencia. Queda pendiente cuál es la entidad primaria y más real: *estas palabras son tu espejo, / eres tú misma y el eco de tu nombre*.

Por un lado, hemos visto que la lengua puede transformarse en aquello de lo que habla, llegar a ser lo que designa. Por otro lado, esta visión queda invertida; a su vez, los objetos de referencia y, en estos versos, incluso los actantes del proceso comunicativo aparecen como código de una realidad no expresa: hablando a la mujer, el mismo yo poético se convierte en signo *(Yo también, / al hablarte, / me vuelvo […] palabras).* Al mismo tiempo, se vuelve *un fantasma que nace de estas letras:* nuestra existencia es irreal por estar constituida de signos (la *palabra,* el *nombre,* las *letras*). El código y la mediación llegan a representar lo insubstancial o irreal, como ilustra la *isotopía* del aire en los versos 45-47: *al hablarte, / me vuelvo un murmullo, / aire y palabras, un soplo*. La codificación es omnipresente, hecho que contrasta con el deseo expresado por el hablante lírico en los versos 15-28.

Según el budismo mahayana, el mundo carece de substancia *(sunyata):* todo el cosmos es fantasmal. También nuestra identidad individual e histórica es formada por las apariencias irreales de nuestro entorno: *Esa palabra eres tú […] La hicimos tú, yo, el destino*. Podemos relacionar el símbolo del *fantasma* también con otra fuente de inspiración: el pensamiento de Novalis y su concepción del «Geisterreich», una realidad cubierta por las apariciones visibles del universo. Una lengua ideal («absolute Hieroglyfensprache», *cf.* el comentario a vv. 15-28) sería capaz de restablecer la identidad entre lo material y lo espectral, de curar la escisión entre naturaleza y espíritu. Según la

poetología trascendental de Novalis, lo «otro» en un sentido místico puede expresarse tanto en la naturaleza como en la lengua (*cf.* Vietta, 1970: 49-50).

Las palabras son puentes:
la sombra de las colinas de Meknès
sobre un campo de girasoles estáticos
es un golfo violeta.
Son las tres de la tarde,
tienes nueve años y te has adormecido
entre los brazos frescos de la rubia mimosa.
Enamorado de la geometría
un gavilán dibuja un círculo.
Tiembla en el horizonte
la mole cobriza de los cerros.
Entre peñascos vertiginosos
los cubos blancos de un poblado.
Una columna de humo sube del llano
y poco a poco se disipa, aire en el aire,
como el canto del muecín
que perfora el silencio, asciende y florece
en otro silencio.
Sol inmóvil,
inmenso espacio de alas abiertas;
sobre llanuras de reflejos
la sed levanta alminares transparentes.
Tú no estás dormida ni despierta:
tú flotas en un tiempo sin horas.
Un soplo apenas suscita
remotos países de menta y manantiales.
Déjate llevar por estas palabras
hacia ti misma.

La parte primera de «Carta de creencia» cierra con una escena situada en Marruecos. Podemos considerar la evocación de la infancia del tú lírico como ejemplificación de lo dicho antes: las palabras nos llevan de «nosotros mismos a nosotros mismos», el lenguaje es la base de nuestra existencia

diacrónica. Así, en este pasaje el poeta tiende un puente hacia un posible momento vivido por la persona amada.

En la descripción paisajística del entorno de Meknès, lugar de infancia de Marie-José Tramini, el poeta recurre a una gran riqueza de metáforas. Los versos 54-57 parecen efectuar el paso del nivel metafórico a un nivel simbólico superpuesto sobre la referencia concreta y difícil de reducir a una semántica determinada. La mimosa aporta los semas de la delicadeza y la exquisitez, relacionados con la muchacha. La personificación por las metáforas de *brazos* y *rubia* superpone la imagen de una mujer, posiblemente una niñera. Por sus flores amarillas *(rubia),* la mimosa suele remitir a un simbolismo solar, como el *gavilán* (atributo de Horus) y el ideograma del *círculo*. En *La llama doble* (*OC,* 10: 317) Octavio Paz recuerda que, en la Antigüedad, el girar de los astros representaba la perfección del orden celeste.

El ave rapaz gira en lo alto, esperamos su próximo vuelo en picado: el poeta ilustra la aparente suspensión del tiempo en la infancia *(tú flotas en un tiempo sin horas),* antes de la caída en el transcurso consciente de las horas (*cf.* «Canción desentonada», *veo mi caída en el centro vacío de esta hora*). Para una imagen parecida del tiempo en paro, también relacionada con el símbolo del árbol y del sol del mediodía, véase «Noche, día, noche, 4».

II

Las palabras son inciertas
y dicen cosas inciertas.
Pero digan esto o aquello,
nos dicen.
Amor es una palabra equívoca,
como todas.
No es palabra,
dijo el Fundador:
es visión,
comienzo y corona
de la escala de la contemplación
—y el florentino:
es un accidente
—y el otro:

no es la virtud
pero nace de aquello que es la perfección
—y los otros:
una fiebre, una dolencia,
un combate, un frenesí, un estupor,
una quimera.
El deseo lo inventa,
lo avivan los ayunos y las laceraciones,
los celos lo espolean,
la costumbre lo mata.

Los versos 1-3 retoman y resumen las precedentes reflexiones sobre la relación entre lenguaje y mundo: *Las palabras son inciertas / y dicen cosas inciertas. / Pero digan esto o aquello, / nos dicen.* Según la concepción relativista expuesta más arriba, las palabras confieren existencia en el tiempo a las cosas, no percibimos nada sin mediación. Siendo así, estamos condenados a vivir en un mundo doblemente indirecto, tanto las apariencias como su código son irreales. La cualidad de «incierto» anuda con un extenso campo semántico de la parte precedente: *La realidad se aleja, casi borrados, sonámbulo, simulacros, humo, trampas, jaulas, pozos, espejo, eco, aire, soplo, fantasma*.

Aunque el referente del signo lingüístico es incierto y equívoco, las palabras reflejan nuestra identidad y visión del mundo: *Pero digan esto o aquello, nos dicen*. Eso vale también para la palabra *amor* en sus varias acepciones, enfocada en el texto restante del poema. Con la concepción del signo lingüístico (palabra e idea) como intrínsecamente humano (*cf.* «Conversar»), el pensamiento semiológico y ontológico paciano se distancia del platonismo: *No es palabra, / dijo el Fundador: es visión* (vv. 5-6) frente a *Es una palabra: al decirla, nos dice* (v. 21). El mismo distanciamiento queda patente en *La llama doble* (*OC,* 10: 345): «El amor […] Es indiferente a toda transcendencia: principia y acaba en él mismo. Es una atracción por un alma y un cuerpo; no una idea: una persona».

Como toda palabra, el amor es *equívoco* en cuanto a su referencia. La disputa entre Platón *(el Fundador),* Dante Alighieri *(el florentino),* Guido Cavalcanti *(el otro)* y un grupo indeterminado *(los otros),* vv. 5-14, presenta una serie de concepciones. Según Octavio Paz en *La llama doble,* «Platón es el fundador de nuestra filosofía del amor», «debemos a Platón la idea del

erotismo como un impulso vital que asciende, escalón por escalón, hacia la contemplación del sumo bien». En el *Simposio,* Diotima habla del amor como un camino o ascenso hacia la absoluta hermosura (*OC,* 10: 234; 222; 237).

El verso 9 *(Amor […] / es un accidente)* se refiere a un pasaje de *Vita nuova,* cap. 25, que revela la posición de Dante a favor del realismo aristotélico y en contra del platónico en cuanto al amor como idea universal (*in re* frente a *ante rem*): «Potrebbe qui dubitare persona degna da dichiararle onne dubitazione, e dubitare potrebbe di ciò, che io dico d'Amore come se fosse una cosa per sé, e non solamente sustanzia intelligente, ma sì come fosse sustanzia corporale: la quale cosa, secondo la veritate, è falsa; ché Amore non è per sé sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia». El amor siempre está ligado a una persona, pero la identidad de esa persona es imprevisible.

Los versos 10-11 reproducen un pasaje de la canción *Donna me prega,* poema en que Cavalcanti expone como sigue su concepción del amor: *Donna me prega, - per ch'eo voglio dire / d'un accidente - che sovente - è fero / ed è sì altero - ch'è chiamato amore: / […] / Non è vertute, ma da quella vène / ch'è perfezione - (ché si pone - tale), / non razionale, - ma che sente, dico; / for di salute - giudicar mantene, / ché la 'ntenzione - per ragione - vale: discerne male - in cui è vizio amico* (vv. 1-3; 29-34). Por ser irracional, el amor no es una virtud moral. Pero, basándose en la pasión física, es la perfección de lo sensitivo.

Un don,
18. *una condena.*
Furia, beatitud.
19. *Es un nudo: vida y muerte.*
Una llaga
20. *que es rosa de resurrección.*
21. *Es una palabra:*
al decirla, nos dice.

El verso 21 *(Es una palabra: / al decirla, nos dice)* cierra la primera secuencia de la reflexión sobre el amor, retomando y variando el motivo de los versos 1-3. El amor, una unión de lo opuesto, es definido de manera contrastiva, los contrastes semánticos se reflejan en la escisión de versos y culminan con la reconciliación de los antónimos por excelencia: la vida y la muerte. «La muerte es inseparable del placer, Thanatos es la sombra de Eros.

La sexualidad es la respuesta a la muerte», comenta el poeta en *La llama doble* (*OC,* 10: 312). El tema de Eros y Thanatos, desarrollado con más extensión en los versos 36 y siguientes, está relacionado con el campo semántico del sufrimiento ya iniciado en los precedentes versos 12-17: *Amor es […] una fiebre, una dolencia, / un combate […] / lo avivan los ayunos y las laceraciones*.

Sufrimiento y sensación de vivir, destrucción y creación van acompañados. El hablante lírico considera el amor como una fuerza a la vez destructora y renovadora, como *llaga / que es rosa de resurrección* (vv. 19-20), imagen retomada en III, vv. 12-15 *(El placer hiere, / la herida florece. / En el jardín de las caricias / corté la flor de sangre).* Esta alegorización evoca el antiguo *topos* literario del amor como sentimiento dulce y a la vez doloroso, la combinación de goce y vulnerabilidad que fascinó tanto a los trobadores como a San Juan de la Cruz o a Petrarca, en cuyo soneto «Dolci ire, dolci sdegni, et dolci paci» (*Canzoniere,* CCV) encuentra sin duda su expresión más célebre.

22. *El amor comienza en el cuerpo*
23. *¿dónde termina?*
Si es fantasma,
24. *encarna en un cuerpo;*
si es cuerpo,
25. *al tocarlo se disipa.*
Fatal espejo:
26. *la imagen deseada se desvanece,*
27. *tú te ahogas en tus propios reflejos.*
28. *Festín de espectros.*

El amor está vinculado a la pasión física —*comienza en el cuerpo* (*cf.* también v. 14, *el deseo lo inventa*)—, al derivar de la sexualidad y del erotismo. Pero su índole es impalpable, como subraya la interrogación en *¿dónde termina?* La misma idea queda expresa en *La llama doble* (*OC,* 10: 231): «El sexo es la raíz, el erotismo es el tallo y el amor la flor. ¿Y el fruto? Los frutos del amor son intangibles. Éste es uno de sus enigmas».

En la construcción de los versos 23-25 se manifiesta el típico estilo contrastivo y paradójico de la poesía paciana. El hablante lírico no mistifica el sentimiento del amor, con el empleo de la palabra *fantasma* actualiza de nuevo el campo semántico de la irrealidad y del engaño (*cf.* también *se disipa,*

imagen, se desvanece, reflejos, espectros). El amor es un *espejo,* un espejo *fatal* porque en él *la imagen deseada se desvanece*. Al revelarse como proyección, el sentimiento del amor se agota. En *La llama doble* (*OC,* 10: 278) el poeta señala que «para Freud las pasiones son juegos de reflejos; creemos amar a X, a su cuerpo y a su alma, pero en realidad amamos a la imagen de Y en X. Sexualismo fantasmal que convierte todo lo que toca en reflejo e imagen». La psicología subraya además el egocentrismo del amor sensual; como autorreproducción lo presentan los versos 27 y 28: *tú te ahogas en tus propios reflejos*.

29. *Aparición:*
el instante tiene cuerpo y ojos,
30. *me mira.*
Al fin la vida tiene cara y nombre.
31. *Amar:*
hacer de un alma un cuerpo,
32. *hacer de un cuerpo un alma,*
33. *hacer un tú de una presencia.*

El pasaje está consagrado a ilustrar la unión entre alma y cuerpo, siendo ambas dimensiones centrales en el sentimiento del amor, como explica el autor en *La llama doble* (*OC,* 10: 229): «El amor es una atracción hacia una persona única: a un cuerpo y a un alma. […] Sin erotismo —sin forma visible que entra por los sentidos— no hay amor pero el amor traspasa al cuerpo deseado y busca al alma en el cuerpo y, en el alma, al cuerpo. A la persona entera». Con la repetición anafórica de *hacer* el poeta hace hincapié en el aspecto activo de la acción de amar: los versos 59 a 63 versan sobre el amor como libre elección; los versos 14 y 54 y el repetido motivo de lo irreal incluso señalan que el amor es una invención.

Por medio de la individualización, el amor hace que en la amante encarnen el *instante* y la *vida*. Como en otros poemas, el autor recurre a la personificación en la presentación de conceptos abstractos: *el instante tiene cuerpo y ojos, me mira. Al fin la vida tiene cara y nombre,* pasaje en que la inversión paradójica del agente y del destinatario de la acción de mirar subraya la experiencia perceptiva. En «Un despertar», el poeta codifica el concepto de la intemporalidad como *Mirar deshabitado,* una *presencia* que *con los ojos de nadie* mira al yo lírico. La percepción y la experiencia se apartan del sujeto — el mundo está

alrededor y no delante de nosotros, señala Merleau-Ponty—. Según el fenomenólogo francés, la experiencia de la creación artística parece evidenciar que no miramos las cosas, sino que son las cosas las que nos miran a nosotros (*L'œil et l'esprit,* 1964; *apud* Stoller, 1995: 158).

Amar:
34. *abrir la puerta prohibida,*
pasaje
35. *que nos lleva al otro lado del tiempo.*
36. *Instante:*
reverso de la muerte,
37. *nuestra frágil eternidad.*

En los símbolos de la puerta y del pasaje se manifiesta el tema de la transgresión, del paso a una otredad ya anunciada a partir del verso 29. Nótese la relación intertextual con «Ejercicio preparatorio», donde la puerta y el pasillo representan la transición entre vida y muerte (*Tal vez, tras esa puerta, / no hay otro lado,* «Meditación», vv. 6-7). El amor abre la simbólica puerta al *otro lado del tiempo:* al *instante* intemporal que es a la vez nuestra frágil eternidad, una concepción que corresponde a la del *nunc stans* en Boecio (*De consolatione philosophiae,* V, y *Quomodo trinitas unus deus ac non tres dii,* IV) o a la visión de Kierkegaard de que la eternidad se refleja en el instante (*Begrebet Angest,* 1844). El instante es cualificado como *frágil* por la *efimeridad* de su experiencia, tal vez también por la índole pasajera del amor. El sema de la prohibición relacionado con el acceso a la eternidad a través del amor *(abrir la puerta prohibida)* podría evocar el Génesis 2 y 3 —*El hombre en el jardín de Edén* y *La desobediencia de Adán y Eva*—, si tenemos presente que los últimos versos de la parte tercera comparan la pérdida de nuestra 'otredad' con la bíblica expulsión del Paraíso.

La suspensión o salida del tiempo es un motivo muy repetido en *Árbol adentro,* nos lleva a un estado original de indistinción: «En algunos momentos el tiempo se entreabre y nos deja ver el *otro lado*. Estos instantes son experiencias de la conjunción del sujeto y del objeto, del yo soy y el tú eres, del ahora y el siempre, el allá y el aquí. No son reducibles a conceptos y sólo podemos aludir a ellas con paradojas y con las imágenes de la poesía. Una

de estas experiencias es la del amor». Este pasaje de *La llama doble* (*OC,* 10: 301) incluye una de las observaciones poetológicas más explícitas que hace Octavio Paz acerca del aspecto pragmático de la poesía. «El amor es un regreso a la muerte», observa el poeta en el mismo libro. Así como el amor, la muerte nos conduce más allá del tiempo, es nuestro «lugar de reunión» con un estado en que «cesan el tiempo y la separación», un estado que no alcanzamos, pero que «entrevemos en la cópula carnal» (*ibidem,* 145). El intertexto «Ejercicio preparatorio» asocia el instante intemporal con la muerte *(en el agua estancada de un instante sin tiempo / Despunta […] la cara del muerto);* la vivencia de la intemporalidad es el punto común de Eros como experiencia vital por excelencia y su *reverso* Thanatos.

38. *Amar es perderse en el tiempo,*
39. *ser espejo entre espejos.*
Es idolatría:
40. *endiosar una criatura*
41. y a lo que es temporal llamar eterno.
42. *Todas las formas de carne*
43. *son hijas del tiempo,*
simulacros.

El primer dístico de este pasaje puede ser leído como imagen de la pérdida del sentido del tiempo y de la disolución del yo. El amor, observa Octavio Paz en *La llama doble* (*OC,* 10: 342), es una «sensación de infinitud: perdemos cuerpo en ese cuerpo. El abrazo carnal es […] la experiencia de la pérdida de la identidad: dispersión de las formas en mil sensaciones y visiones». El amante es un *espejo entre espejos;* el motivo de la dispersión y disipación remite a los versos 25-27: *Fatal espejo: / la imagen deseada se desvanece, / tú te ahogas en tus propios reflejos,* en ambos pasajes la acepción simbólica del espejo, por una parte, actualiza el campo semántico de la ilusión y del engaño [la irrealidad de todo lo temporal, de todo lo que, con Heidegger, está «gelichtet» (*Sein und Zeit,* § 28), *cf.* aquí también *idolatría, simulacros*]; por otra parte, tanto la imagen de ser *espejo entre espejos* como la de ahogarse en sus *propios reflejos* transmiten la idea de una ausencia, insinúan abandono y aislamiento.

Los versos 40-43 remiten a las equivocaciones y los límites del amor. Cuando amamos, tomamos lo *temporal* por lo *eterno,* según dice Lope de Vega en el verso citado (soneto LXI, *Ir y quedarse, y con quedar partirse*) e insinúa nuestro poeta en el verso 37: el amor es *nuestra frágil eternidad*. La idea de la participación en lo sublime por medio del amor se presenta desde una perspectiva negativa: lo eterno aparentado es un engaño, el amor una *idolatría* por tomar lo humano por lo divino. Aun cuando el amor nos deja entrever *el otro lado del tiempo* y nos proporciona una *frágil eternidad* (vv. 35-37), está ligado al cuerpo y es, como todo lo material, una 'hija del tiempo' (v. 43). Según la terminología heideggeriana de *Sein und Zeit*, está sometido a la «Zeitlichkeit des In-der-Welt-seins» (Heidegger, 1993: §69), el amor es tiempo y está hecho de tiempo, señala Octavio Paz en *La llama doble* (*OC,* 10: 347). Remitiendo aquí a este hecho, el poeta confiere una valoración peyorativa al concepto de amor. No solo en estos versos subraya los límites de la experiencia amorosa, tampoco *La llama doble* deja lugar a dudas: «El amor no busca nada más allá de sí mismo, ningún bien, ningún premio. […] Es indiferente a toda trascendencia: principia y acaba en él mismo» (*OC,* 10: 345).

44. *El tiempo es el mal,*
el instante
45. *es la caída;*
amar es despeñarse:
46. *caer interminablemente,*
nuestra pareja
47. *es nuestro abismo.*
El abrazo:
48. *jeroglífico de la destrucción.*
49. *Lascivia: máscara de la muerte.*

El motivo de la caída tiene un amplio valor simbólico. «El gran misterio es la caída», afirma el poeta en *La llama doble* (*OC,* 10: 269), y lo ejemplifica por la caída del ángel Luzbel (*cf.* también el comentario a III, vv. 3-4). Aquí está relacionado con la experiencia del amor y la metafísica paciana del tiempo: *el instante es la caída* —la experiencia de la intemporalidad se da por una evasión, indicada ya arriba por el símbolo de la puerta que abre el *pasaje […] al otro lado del tiempo* (vv. 34-35)—. La percepción y vivencia particulares

del tiempo en el amor se ilustran como *caída* instantánea, pero es también *interminable:* coinciden lo momentáneo y lo infinito, *cf.* vv. 36-37 *(Instante […] nuestra frágil eternidad).* Para los amantes, «el tiempo se distiende y deja de ser una medida» (*La llama doble, OC,* 10: 293).

La *caída,* el *abismo,* la *destrucción* enlazan con el precedente motivo de la disolución del yo. El amante se abandona, se deja caer o pierde pie, el poeta enfoca la lascivia como uno de los aspectos del amor. Por una serie de metáforas *isotópicas* el amor se presenta incluso como fuerza destructiva. Evocando a Novalis (*cf.* el comentario a I, vv. 16-25), el *abrazo* se codifica como *jeroglífico de la destrucción,* tal vez porque, tras haber experimentado la caída y la sensación de intemporalidad en el amor, el hombre siente de manera tanto más dolorosa que esta participación en lo interminable es pasajera (*cf.* v. 37, *nuestra frágil eternidad*): el *mal* del hombre echado al tiempo perdura.

De estos versos y los precedentes podemos deducir y precisar que la aproximación de Eros a Thanatos se debe a lo que el poeta, remitiendo a Hegel, designa como «cura de la escisión» (*La llama doble, OC,* 10: 300): al morir alcanzamos definitivamente el estado original de indistinción presentido por los amantes. El amor es una *entrevisión* de la plenitud del ser que, según Heidegger, experimentamos en el momento de la muerte («Sein zum Tode», en Heidegger, 1993: §§ 48 ss.). En el último verso de este pasaje, la *lascivia* es cualificada como *máscara de la muerte,* tal vez por la idea de que, como dice Octavio Paz en *La llama doble,* «el amor es una de las respuestas que el hombre ha inventado para mirar de frente a la muerte» (*OC,* 10: 293). La tercera parte de la trilogía (vv. 3-4) retoma el motivo de la caída y la convierte en una experiencia sumamente positiva: *Caer es regresar, / caer es subir* —según las circunstancias y según lo que hagamos de ella, la experiencia del amor puede ser destructiva o dar alas—.

50. *Amar: una variación,*
apenas un momento
51. *en la historia de la célula primigenia*
52. *y sus divisiones incontables.*
Eje
53. *de la rotación de las generaciones.*
54. *Invención, transfiguración:*
55. *la muchacha convertida en fuente,*

56. *la cabellera en constelación,*
57. *en isla la mujer dormida.*

En la historia del ser, desde el nacimiento de la *célula primigenia* hasta hoy, el amor es *apenas un momento*. No obstante, es el *Eje / de la rotación de las generaciones:* nótese la visión circular del tiempo y véase el comentario a «Rememoración» / «Ejercicio preparatorio». Subrayando la exclusividad del amor, el poeta parece referirse a la jerarquía de amor, erotismo y sexo formulada en *La llama doble:* «El sentimiento amoroso es una excepción dentro de esa gran excepción que es el erotismo frente a la sexualidad» (*OC,* 10: 229).

El verso 54 retoma el motivo de la *invención* (*cf.* v. 14, *El deseo […] inventa* el amor), especificada como *transfiguración* de la figura amada: la *muchacha* se convierte en *fuente* (símbolo relacionado con su juventud), la *cabellera* en *constelación,* la *mujer dormida* recuerda la forma de una *isla*. Si los versos 40-43 ilustran que el amor nos lleva a considerar lo temporal como eterno, lo humano como divino, aquí se presenta la visión de que, mediante el amor, el hombre se funde con el macrocosmos: la mujer amada aparece como vía de reconciliación.

La sangre:
58. *música en el ramaje de las venas;*
el tacto:
59. *luz en la noche de los cuerpos.*
Transgresión
60. *de la fatalidad natural,*
bisagra
61. *que enlaza destino y libertad,*
pregunta
62. *grabada en la frente del deseo:*
63. *¿accidente o predestinación?*

La metáfora de la sangre como música *(La sangre: / música en el ramaje de las venas)* remite a la estructura cohesiva del poema y forma parte de un extenso campo semántico. Como *tertium comparationis* funge el ritmo del pulso, que remite al ardor del amante. La *multimedialidad* de la experiencia sublime es un motivo frecuente de la lírica paciana, continúa en la sinestesia

de *El tacto: / luz en la noche de los cuerpos*. En el mismo verso, otra condensación metafórica evoca la imagen de un árbol *(ramaje de las venas):* este símbolo y *leitmotiv* del poemario reaparecerá en la *Coda* del poema.

Cuando el hablante lírico considera el amor como una *Transgresión / de la fatalidad natural,* vuelve a referirse a la evasión de la temporalidad, ilustrada en los versos 33 y siguientes. Este enlace con 'lo otro' se asocia con el concepto de *libertad,* introduciendo un nuevo tema en la reflexión: la relación entre predestinación y libre decisión en el amor. El poeta retoma las palabras de Dante Alighieri reproducidas en el verso 9 ([el amor] *es un accidente*), un 'preludio' al inicio del poema que aquí llega a su gran 'variación'. No se da ninguna solución a la pregunta planteada en el verso 63 *(¿accidente o predestinación?);* según dice el poeta en *La llama doble,* donde se dedica más extensamente a la temática, «la atracción que experimentan los amantes es involuntaria, nace de un magnetismo secreto y todopoderoso; al mismo tiempo, es una elección. Predestinación y elección, los poderes objetivos y los subjetivos, el destino y la libertad, se cruzan en el amor» (*OC,* 10: 229).

64. *Memoria, cicatriz:*
65. *—¿de dónde fuimos arrancados?,*
cicatriz,
66. *memoria: sed de presencia,*
querencia
67. *de la mitad perdida.*
El Uno
68. *es el prisionero de sí mismo,*
es,
69. *solamente es,*
no tiene memoria,
70. *no tiene cicatriz:*
amar es dos,
71. *siempre dos,*
abrazo y pelea,
72. *dos es querer ser uno mismo*
73. *y ser el otro, la otra;*
dos no reposa,
74. *no está completo nunca,*

gira
75. *en torno a su sombra,*
busca
76. *lo que perdimos al nacer;*
77. *la cicatriz se abre:*
fuente de visiones;
78. *dos: arco sobre el vacío,*
79. *puente de vértigos;*
dos:
80. *Espejo de las mutaciones.*

La frecuencia de paralelismos, quiasmos, repeticiones léxicas y fónicas dota al final de la parte II de una cohesión particular. Este pasaje constituye tal vez el momento que más directamente se puede asociar con el medio de la música, asimismo en el plano gráfico: con la acumulación de líneas poéticas escalonadas el poeta parece evocar la notación de una variación musical. Temáticamente se dedica al amor como busca de y regreso al origen del desarraigo del hombre, simbolizado por la cicatriz. Los versos 64-65, *Memoria, cicatriz: / ¿de dónde fuimos arrancados?,* enfocan ese desarraigo en su dimensión temporal *(memoria)* y en su dimensión espacial *(¿de dónde?):* se dio *al nacer* (v. 76), el lugar no se especifica.

El desarraigo se debe a una escisión, existe una alegórica *mitad perdida:* lo 'otro', lo desconocido añorado por el hombre, simbolizado también por la *sombra* (v. 75). La *memoria* de la escisión provoca la añoranza *(sed)* de una *presencia* indefinida, un concepto que, como en «Un despertar», remite tanto al instante presente como a la presencia de la alegórica *mitad perdida*. Sin lo 'otro', que en el amor puede ser entrevisto por medio del *otro* o *la otra,* el hombre *no está completo nunca* (v. 74). En *La llama doble* el poeta recurre al mito de los andróginos del *Banquete* de Platón para ilustrar sus reflexiones: «Para someterlos, Zeus decidió dividirlos. Desde entonces, las mitades separadas andan en busca de su mitad complementaria. El mito del andrógino no sólo es profundo sino que despierta en nosotros resonancias también profundas: somos seres incompletos y el deseo amoroso es perpetua sed de "completud"» (*OC,* 10: 234).

La contraposición de *Uno* y *dos* a partir de los versos 67 y 68 remite a un importante aspecto temático de la poética paciana y se refleja en varios

niveles estructurales del lenguaje. El número *dos* representa a los amantes en busca de unión, indica la escisión del hombre comentada arriba y, en un sentido más abstracto, llega a ser una imagen de lo plural, de lo múltiple como antónimo de «uno». Como concepto filosófico, el *Uno* tiene una larga tradición oriental y europea. Indica una transcendencia absoluta, el origen y la fuente de todas las cosas, lo infinito en contraste con la temporalidad de lo dividido. Según Plotín, lo absoluto es una «unidad pura», libre de toda multiplicidad y por tanto más allá de todo ser, de todo pensamiento y de toda verbalización. Hegel concibe el *Uno* como lo «realmente infinito» que lo abarca todo, contiene en sí todas las divisiones de la reflexión y toda la multiplicidad de lo finito [Sandkühler (ed.), 1999, *s. v. Eine, das*].

En la consideración del *Uno* y lo múltiple, nuestros versos hacen particular hincapié en el aspecto del tiempo: *El Uno […] no tiene memoria, / no tiene cicatriz,* está más allá de la temporalidad y del perpetuo cambio que caracterizan lo plural. Dos es el *espejo de las mutaciones* (vv. 79-80), el número se convierte en un símbolo del tiempo. En cambio, la participación en la intemporalidad y lo Uno son *lo que perdimos al nacer* (v. 76), podemos entender la escisión como suerte de todo lo que es temporal y como condición de nuestra existencia: «El tiempo es continua escisión y no descansa nunca: se reproduce y se multiplica al separarse de sí mismo. […] Cada minuto es el cuchillo de la separación […]. El remedio está en encontrar un bálsamo que cicatrice para siempre esa continua herida que nos infligen las horas y los minutos. Desde que apareció sobre la tierra —sea porque haya sido expulsado del paraíso o porque es un momento de la evolución universal de la vida— el hombre es un ser incompleto. Apenas nace y se fuga de sí mismo» (*La llama doble, OC,* 10: 300-301). Pero es justamente la separación —la cicatriz y la conciencia de ella— lo que hace que el hombre progrese. *Caer es subir,* señala el poeta en la tercera parte de «Carta de creencia».

La inmovilidad y permanencia (parmenídica, heraclítea, platónica) del *Uno* aquí no tiene connotación positiva. Se invierte la devaluación que sufrió la *temporalitas* frente a la *aeternitas* a partir del neoplatonismo y temprano cristianismo. En los versos 59-63 el poeta define el *Uno* como *prisionero de sí mismo,* estableciendo un contraste con la *libertad* tematizada arriba. El *Uno […] solamente es,* contrariamente a lo múltiple, que se caracteriza por su dinamismo (*dos no reposa,* v. 73) y es portador de una gran gama de acciones

y sensaciones: 'amar', 'abrazar', 'pelear', 'querer ser uno mismo', 'no reposar', 'no estar completo nunca', 'girar', 'buscar', 'perder'.

Por otra parte, es la aspiración a lo *Uno,* la *sed de presencia,* lo que constituye el motor de todo este dinamismo. Según la poética paciana, la función del amor y de las demás experiencias sublimes es la de mediar, dirigir la mirada hacia lo perdido y, como ilustra el verso 77, experimentar lo sublime por el dolor de la escisión: *la cicatriz se abre: / fuente de visiones*. La idea del acceso a o de la *entrevisión* de lo absoluto refleja, aparte de las tradiciones filosóficas mencionadas en lo precedente, la filosofía existencial de Schelling, de Kierkegaard y, en particular, de Emmanuel Lévinas, a cuya concepción del erotismo como enlace con la otredad he remitido en otro lugar de este estudio (*cf.* «El amor y lo 'otro'»). Las imágenes de Yab-yum (tib. 'padre y madre') del budismo tibetano representan a un dios y a una diosa en unión sexual, alegoría de la revelación del Uno, el 'gran placer' *(mahasukha)* de la reconciliación de las polaridades del mundo de las apariencias (Bellinger, 1996, *s. v. Yab-Yum*).

Los versos 78-79 *(dos: arco sobre el vacío, / puente de vértigos)* varían una imagen de «Pilares» (*cf. ibidem,* vv. 73-76). El amor aparece como instancia mediadora, es el enlace entre dos personas. Supera el *vacío* emocional, supera también el olvido de la escisión y del desarraigo originales. El vacío contrasta con las *visiones* que emergen al abrirse la metafórica cicatriz, al revelarse la escisión como *conditio* humana.

III

1. *Amor, isla sin horas,*
2. *isla rodeada de tiempo,*
claridad
3. *sitiada de noche.*
Caer
4. *es regresar,*
caer es subir.
5. *Amar es tener ojos en las yemas,*
6. *palpar el nudo en que se anudan*
7. *quietud y movimiento.*

El poeta sigue trazando imágenes del amor como puerta a la intemporalidad: el amor es una *isla sin horas, / isla rodeada de tiempo*. Contrariamente a la del *Uno,* la intemporalidad señalada aquí es positiva: es una *claridad,* metáfora que podemos relacionar con la *fuente de visiones* de II, v. 77. La *claridad* es precaria y *sitiada* por una *noche* metafórica: la falta de la visión sublime cuando nos sumergimos en el curso del tiempo. La imagen apunta además a la transitoriedad del amor, 'sitiado' por la noche del vacío emocional.

Los versos 3 y 4 retoman el motivo del amor como vuelta a un estado original *(Caer / es regresar),* un tema desarrollado extensamente por el poema «Regreso» *(cf. ibidem). Caer es subir,* esta paradoja destacada por el verso escalonado evoca la dimensión erótica del amor y lo presenta como experiencia mística. La *caída* (*cf.* también II, vv. 44-47) es un regreso a un estado original y a la vez —con Platón, citado en II, vv. 7-8— un progreso en *la escala de la contemplación*. La sinestesia del verso 5 *(Amar es tener ojos en las yemas)* subraya la idea del amor como experiencia sublime y revelación mística, remitiendo a II, v. 77: *amar […] / la cicatriz se abre: fuente de visiones*.

En *La llama doble* el poeta retoma el motivo de la caída y subida, comparando la escisión original del hombre con la caída del ángel Luzbel: «[…] Luzbel, hasta donde sabemos, es irredimible: su condena eterna. El hombre, en cambio, puede pagar su falta, cambiar la caída en vuelo. El amor es el reconocimiento, en la persona amada, de ese don de vuelo que distingue a todas las criaturas humanas. El misterio de la condición humana reside en su libertad: es caída y es vuelo» (*OC,* 10: 269).

Las partes II y III del poema se basan en su mayoría en dicotomías: versan sobre el amor como experiencia con vertientes contradictorias, como la física y la espiritual, la destructiva y la constructiva, el amor como predestinación y como libre elección, como caída y subida. La paradójica reconciliación de quietud y movimiento en los versos 6-7 *(Amar es […] / palpar el nudo en que se anudan / quietud y movimiento)* reevoca la dicotomía del *Uno* y el dinamismo de la escisión, de intemporalidad y tiempo (*cf.* II).

El arte de amar

8. *¿es arte de morir?*

Amar

9. *es morir y revivir y remorir:*

10. *es la vivacidad.*
Te quiero
11. *porque yo soy mortal*
12. *y tú lo eres.*

El poeta vuelve sobre la dialéctica de Eros-Thanatos, considerando amor y muerte como dos 'artes' asociadas: *El arte de amar / ¿es arte de morir?* Tal vez el amor puede ayudarnos a aceptar la muerte. Lo que sí afirma el poeta en la *Coda,* variando esta reflexión, es que el amor representa un *ars vivendi: Tal vez amar es aprender / a caminar por este mundo*.

Aunque o justamente porque la vivencia del amor es afín a la de la muerte (*cf.* II, vv. 33-37), constituye la experiencia vital por excelencia: es la ración de «vivacidad pura» de que disponen los hombres y lo insinúan los versos 10-12 y 36-37 *(Te quiero / porque yo soy mortal / y tú lo eres; La pareja / es pareja porque no tiene Edén),* neutraliza su condición de seres mortales: «Por el amor vislumbramos, en esta vida, a la otra vida. No a la vida eterna sino, como he tratado de decirlo en algunos poemas, a la vivacidad pura» (*La llama doble, OC,* 10: 351-352). Como ilustran los precedentes antónimos de caída y subida, el amor es la vivencia de extremos; los versos 8-10 *(Amar / es morir y revivir y remorir: es la vivacidad)* codifican la unión amorosa como muerte iniciática.

El placer hiere,
13. *la herida florece.*
14. *En el jardín de las caricias*
15. *corté la flor de sangre*
16. *para adornar tu pelo.*
17. *La flor se volvió palabra.*
18. *La palabra arde en mi memoria.*
19. *Amor:*
reconciliación con el Gran todo
20. *y con los otros,*
los diminutos todos
21. *innumerables.*
Volver al día del comienzo.
22. *Al día de hoy.*

El poeta vuelve sobre ideas expuestas en lo precedente, la estructura cíclica del poema queda cada vez más evidente y concentrada. En el verso 15 *(corté la flor de sangre)* reaparece el motivo de II, vv. 19-20 *(Una llaga / que es rosa de resurrección):* el dolor asociado con el sentimiento amoroso está codificado como sensación de vivir. La metafórica *flor de sangre* cortada en el *jardín de las caricias […] se volvió palabra:* la imagen reanuda con las reflexiones sobre un lenguaje ideal que dispone de *palabras visibles y palpables / […] como las cosas* (I, vv. 26-28). En la memoria, sufrimiento y placer representados por la *flor de sangre* se convierten en palabra de amor que deja revivir lo vivido (v. 18). Cabe considerar los símbolos de la flor y del jardín también en la línea alegórica de la 'palabra semilla', la imagen de la palabra fructífera que cobra vida y hace crecer y madurar en nuestro interior los frutos del conocimiento (*cf.* también el árbol como símbolo central del poemario).

Los versos 19-22 siguen repitiendo y variando reflexiones precedentes, como la idea del amor como regreso o, mejor dicho, reactualización de un estado original. En el nivel *concretista* de la interpretación, remiten al *comienzo* de la relación amorosa: *Volver al día del comienzo. / Al día de hoy,* el sentimiento se renueva todos los días.

El concepto del amor como reconciliación en un sentido muy general, presentado con mucha gracia como correspondencia micro- y macrocósmica entre el *Gran Todo* y *los diminutos todos innumerables,* reevoca y varía II, vv. 39-41. En *La llama doble* el poeta habla de una «recuperación de la totalidad y descubrimiento del yo como totalidad dentro del Gran Todo. Al nacer, fuimos arrancados de la totalidad original. Por esto, las imágenes poéticas transforman a la persona amada en naturaleza —montaña, agua, nube, estrella, selva, mar, ola— y, a su vez, la naturaleza habla como si fuese mujer» (*OC,* 10: 352).

23. *La tarde se ha ido a pique.*
24. *Lámparas y reflectores*
25. *perforan la noche.*
Yo escribo:
26. *hablo contigo:*
hablo conmigo.
27. *Con palabras de agua, llama, aire y tierra*
28. *inventamos el jardín de las miradas.*

29. *Miranda y Ferdinand se miran,*
30. *interminablemente, en los ojos*
31. *—hasta petrificarse.*
Una manera de morir
32. *como las otras.*

Los versos 23-26 cierran el marco del poema. Ha anochecido, el momento del *territorio indeciso* entre la luz y la sombra (I, vv. 2-3) ha cedido el paso a la luz de las *lámparas y reflectores*. El poeta repite I, vv. 13-14 con una pequeña variación quiástica: *Yo escribo: / hablo conmigo / hablo contigo* frente a *Yo escribo: / Hablo contigo: / hablo conmigo*. Por el intercambio de los pronombres, el tú lírico aparece como encerrado en un abrazo.

Retomando los motivos de I, vv. 15-25, el poeta vuelve a subrayar la idea del lenguaje 'cargado de mundo': *Con palabras de agua, llama, aire y tierra / inventamos el jardín de las miradas* (vv. 27-28). Las palabras de amor reflejan la reconciliación del hombre con el macrocosmos de la naturaleza. El jardín, motivo repetido en el poema y símbolo dotado de una amplia semántica, funciona como *locus amoenus* y trasfondo del encuentro erótico. Es un símbolo de la fertilidad, un recinto mágico y lugar de la experiencia sublime. Si arriba se presenta como *jardín de las caricias,* aquí los amantes cultivan y cosechan *miradas*. Aparte del significado específicamente erótico de las *miradas,* más evidente en el verso 5 *(Amar es tener ojos en las yemas),* se manifiesta el tema de la revelación señalado varias veces en el poema.

En los versos 29-31 el poeta recurre a dos personajes literarios —Ferdinand y Miranda, los amantes en *The Tempest*—, quienes *se miran, / interminablemente, en los ojos / hasta petrificarse*. La petrificación reevoca las precedentes reflexiones sobre la inmovilidad del instante intemporal y la indistinción del *Uno*. La muerte así señalada, parecida a la de Filemón y Baucis, vuelve a subrayar una vez más la estrecha relación entre Eros y Thanatos. Al mismo tiempo podemos, como lo acabo de hacer en el comentario a los versos 7-10, considerar la muerte como metáfora erótica. La mirada es *Una manera de morir / como las otras,* la imaginación es una manera de vivir el amor.

Aunque ninguna escena de la pieza teatral de William Shakespeare corresponde realmente a aquella insinuada en nuestros versos 29-31, la mirada desempeña un papel particular en la comedia y ya se destaca en el primer

encuentro de Ferdinand y Miranda: «At first sight, they have chang'd eyes». Antes de casarse, la pareja debe pasar un período de pruebas: Ferdinand es hechizado por Próspero y se queda sin voluntad. Le parece poder soportar su estado si mira a la amada: «Might I but through my prison once a day behold this maid: all corners else o'th'earth let liberty make use of; space enough have I in such a prison».

En la altura
33. *las constelaciones escriben siempre*
34. *la misma palabra;*
nosotros,
35. *aquí abajo, escribimos*
36. *nuestros nombres mortales.*
La pareja
37. *es pareja porque no tiene Edén.*
38. *Somos los expulsados del Jardín,*
39. *estamos condenados a inventarlo*
40. *y cultivar sus flores delirantes,*
41. *joyas vivas que cortamos*
42. *para adornar un cuello.*
Estamos condenados
43. *a dejar el Jardín:*
delante de nosotros
44. *está el mundo.*

La bipartición semiótica del espacio en arriba y abajo (*constelaciones* frente a *nosotros, aquí abajo*) refleja la idea de dos realidades, estados o cualidades del ser. En la escritura de las *constelaciones* se manifiesta una vez más el motivo del lenguaje enigmático de la naturaleza, a cuyo respecto arriba he remitido al idealismo mágico de Novalis. Contrariamente a *aquí abajo,* donde los hombres escriben sus *nombres mortales* (*cf.* también I, vv. 34-48), el idioma de las *constelaciones* parece ser eterno *(escriben siempre)* y se constituye de una sola palabra, imagen que reevoca los conceptos filosóficos y espirituales del Uno y del Gran todo. El *arriba* representa un macrocosmos sublime, sagrado, configurado por el pensamiento mítico como Jardín de Edén. Partiendo del amor como experiencia mágica, «Carta de creencia» ilustra la dialéctica

entre separación y participación de un estado más vivo o más real del ser, dialéctica que constituye sin duda la esencia temática de todo el poemario.

El hombre «aquí abajo» es un ser escindido, sufre de una separación parecida a la de un ángel caído o, con la imagen aquí usada, de los *expulsados* del paraíso. Alivia su estado creando su metafórico jardín: *estamos condenados a inventarlo / y cultivar sus flores delirantes*. Por ende, el poeta vuelve a subrayar el amor como cualidad típicamente humana: *La pareja / es pareja porque no tiene Edén,* una variación de III, vv. 10-11 *(Te quiero / porque soy mortal).* Las flores funcionan como símbolo de la participación (*cf.* el comentario a vv. 14-15), el atributo de *delirante* confiere un connotación erótica a la imagen. Las simbólicas flores de la participación son caracterizadas como *joyas vivas,* como el insecto en «Noche, día, noche, 5» que aparece en un contexto parecido (es una joya viva, una criatura / tal vez caída de Titania, / *—y lo dejaste, reverente, / regresar al Gran Todo*); otras imágenes de la participación o del reflejo del macrocosmos en el microcosmos hemos visto en II, vv. 41 y 55-57 *(a lo que es temporal llamar eterno; la muchacha convertida en fuente, / la cabellera en constelación, / en isla la mujer dormida).*

Los últimos versos de la parte III repiten la visión de dos realidades o estados del ser, al metafórico paraíso se opone la realidad de cada día: *Estamos condenados / a dejar el Jardín: / delante de nosotros / está el mundo*. Aparte de señalar el carácter efímero del amor, la imagen busca ilustrar la transitoriedad de la participación mística. Están limitadas las vivencias de la intemporalidad o del tiempo mítico, según la concepción de Lévi-Strauss y Mircea Eliade. El hombre está condenado a vivir en el curso irreversible del tiempo: en *La llama doble* Octavio Paz observa que «el amor es intensidad y por esto es una distensión del tiempo: estira los minutos y los alarga como siglos. El tiempo, que es medida isócrona, se vuelve discontinuo e inconmensurable. Pero después de cada uno de esos instantes sin medida, volvemos al tiempo y a su horario: no podemos escapar de la sucesión» (*OC,* 10: 348).

Coda

1. *Tal vez amar es aprender*
2. *a caminar por este mundo.*
3. *Aprender a quedarnos quietos*

4. *como el tilo y la encina de la fábula.*
5. *Aprender a mirar.*
6. *Tu mirada es sembradora.*
7. *Plantó un árbol.*
Yo hablo
8. *porque tú meces los follajes.*

La repetición del verbo *aprender* vuelve a poner de relieve la concepción del amor como 'arte' (*cf.* III, v. 7): el amor hace que el hombre progrese (*caer es subir,* III, v. 4), hace que suba la *escala de la contemplación* (II, vv. 7-8). En los versos 1-2 el yo lírico retoma la imagen que cierra la parte III *(delante de nosotros / está el mundo),* conjeturando que *Tal vez amar es aprender / a caminar por este mundo*. El amor es un aprendizaje en cuanto enseña al hombre a vivir distante del simbólico Edén, a ser 'dos' y a soportar la escisión y soledad como condición humana. En la conversación con Manuel Ulacia el poeta resume el mensaje de la *Coda* como sigue: «Amar es aprender a caminar juntos y, también, aprender a quedarse quietos, enraizados, vueltos árboles, como Filemón y Baucis. Amar no es mirarse hasta petrificarse, como Ferdinand y Miranda, sino mirar juntos hacia allá: asumir el mundo, el tiempo, la muerte» (*OC,* 15: 137-138). El amor no solo nos enseña a *caminar por el mundo,* sino también el contrario —a *quedarnos quietos*—, una *isotopía* de la inmovilidad frente a la del dinamismo se extiende por todo el poema. En su ensayo «Octavio Paz: el poema como caminata», Hugo Verani hace la siguiente observación sobre el ritmo de la *Coda:* «Todo se aquieta, como congelado en su propio movimiento; la placidez rítmica de los versos corresponde al haber llegado al fin del camino» (2009: 68). Se puede entender la quietud del arraigo, además de la fusión con la naturaleza simbolizada por la metamorfosis de Filemón y Baucis en el momento de su muerte, como nueva imagen de la participación en el Uno o el Gran todo.

El árbol es el símbolo central del poemario, hecho puesto de relieve por su aparición aquí, al cerrarse el libro. La alegoría del 'árbol adentro' se basa en la idea de una naturaleza interiorizada, de la reconciliación del hombre con el mundo, con sus propias raíces y con su otredad; en muchos aspectos su función simbólica coincide con la de la flor y la del jardín (*cf.* arriba). La última frase del poema —de particular relieve gráfico— retoma el tema de la lengua.

La comunicación sublime, arraigada en la parte más íntima del propio ser, es también tematizada por el poema «Árbol adentro», asimismo acompañada del motivo de la mirada *(Tus miradas lo encienden […] / Allá adentro, en mi frente, / el árbol habla).* Amar es aprender el lenguaje de la naturaleza, asumir la voz de la participación panteísta (*Quisiera […] Hablarte / con palabras visibles y palpables, / con peso, sabor y olor / como las cosas,* I, vv. 15-28). Amar es comunicar con el Todo a través de una persona, curar la escisión y recuperar la propia identidad a través del otro / la otra. Aludiendo a la inspiración que infunde el tú lírico al poeta *(Yo hablo / porque tú meces los follajes),* la imagen tiene también un significado metapoético.

BIBLIOGRAFÍA

Alberti, Rafael: *Antología comentada: poesía,* ed. de María Asunción Mateo, 2 vols., Madrid: Torre, 1990.

Alechinsky, Pierre: *Pierre Alechinsky: centres et marges,* Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Art Moderne, Bruxelles, 6 mai-26 juin 1988, Bruxelles, 1988.

— *Hors cadre. Choix de textes avec trois inédits,* ed. de Gérard Mans, Bruxelles: Labor, 1996 (Collection Espace Nord; 108).

Arena, Leonardo Vittorio: *La filosofia indiana,* Roma: Economici Newton, 1995.

Ariès, Philippe: *Geschichte des Todes,* München: Hanser, 1980.

Baena, Juan Alfonso de: *Cancionero de Juan Alfonso de Baena,* ed. de José María Azáceta, 3 vols., Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966.

Bally, Charles: *Linguistique générale et linguistique française,* Paris: Leroux, 1932.

Balthus [Balthasar Klossowski de Rola]: *Balthus. Catalogue raisonné: Das Gesamtwerk,* ed. de Virginie Monnier, München: Schirmer / Mosel, 2000.

Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn,* Frankfurt / M.: Suhrkamp, 1990.

Baudelaire, Charles: *Les fleurs du mal,* ed. de Claude Pichois, Paris: Gallimard, 1997[2].

Bellinger, Gerhard J.: *Lexikon der Mythologie. 3100 Stichwörter zu den Mythen aller Völker,* Augsburg: Bechtermünz, 1996.

Bergson, Henri: *Durée et simultanéité: à propos de la théorie d'Einstein,* Paris: Alcan, 1922.

Boehm, Gottfried / Stierle, Karlheinz (eds.): *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart,* München: Fink, 1995.

Boethius, Anicius Manlius Severinus: *Die theologischen Traktate: lateinisch / deutsch,* ed. de Michael Elsässer, Hamburg: Meiner, 1988.

— *Trost der Philosophie: lateinisch / deutsch,* ed. de Ernst Gegenschatz / Olof Gigon, München: Artemis, 1990.

Bonfil Batalla, Guillermo: *México profundo. Una civilización negada,* México, D.F.: Grijalbo, 1990.

Breton, André: *Manifestes du Surréalisme,* Paris: Pauvert, 1962.

— *Arcane 17,* Paris: Pauvert, 1971.

Bucher, Stefan: *Zwischen Phänomenologie und Sprachwissenschaft: zu Merleau-Pontys Theorie der Sprache,* Münster: Nodus, 1991.

Burdorf, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse,* Stuttgart / Weimar: Metzler, 1997[2].

Cavalcanti, Guido: *Rime,* ed. de Letterio Cassata, Roma: Donzelli, 1998.

Cervantes, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha,* 2 vols., Madrid: Cátedra, 1992.

Cervera Salinas, Vicente: «El "Árbol ejemplifical" de Octavio Paz», en: *idem, La palabra en el espejo: estudios de literatura hispanoamericana comparada,* Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1996, pp. 187-206.

Chevalier, Jean / Gheerbrant, Alain: *Dictionnaire des symboles,* Paris: Robert Laffon / Jupiter, 1996[18].

Comacho de Schmidt, Aurora: «Notas sobre la presencia del México indígena en la obra de Octavio Paz», en: *Delaware Review of Latin American Studies,* Vol. 2, No. 1, December 15, 2000 (http: / /www.udel.edu /LAS /Vol2-1Camacho.html).

Cortázar, Julio: «Prólogo», en: Octavio Paz, *Los signos en rotación*. Prólogo de Julio Cortázar. Postfacio de Juan Malpartida, Madrid: Fórcola, 2011.

Cruz, Juan de la: *Poesías*, ed. de Paola Elia, Madrid: Castalia, 1990.

Dante Alighieri: *Il Convivio,* ed. de Carlo Carfagnini, Roma: Salerno, 1998.

Diccionario de la lengua española, Real Academia Española, 2 vols., Madrid: Espasa Calpe, 1992[21].

Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk,* Frankfurt / M.: Suhrkamp, 1993[6].

— *Interpretazione e sovrainterpretazione. Un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brook-Rose,* ed. de Stefan Collini / Sandra Cavicchioli, Milano: Bompiani, 1995.

— *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi,* Milano: Bompiani, 1998.

Edwards, Paul (ed.): *The encyclopedia of philosophy,* 8 vols., New York: Macmillan, 1972.

Eliade, Mircea: *Imágenes y símbolos,* Buenos Aires: Emecé, 1968.

— (ed.): *The encyclopedia of religion,* 8 vols., New York: Macmillan, 1993.

— *El mito del eterno retorno,* Madrid: Alianza, 1994.

— *Lo sagrado y lo profano,* Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.

Éluard, Paul: *Œvres complètes, II,* Bruges / Paris: Gallimard, 1968.

Empson, William: *Seven Types of Ambiguity,* Edinburgh: Peregrine, 1961.

Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana, 70 vols., Madrid: Espasa-Calpe, 1905-1930.

Esteban, Denise: *Exposition. Paris. Galerie Jacob 1974,* Paris: Union, 1974.

Ferrari, Germana: *Matta. Index dell'Opera Grafica dal 1969 al 1980,* Viterbo: Staderini, 1981.

Ferrater Mora, José: *Diccionario de Filosofía de bolsillo,* Madrid: Alianza, 1999[12].

Filippani-Ronconi, Pio: *Il buddhismo. Storia e dottrina,* Roma: Newton, 1994[2].

Franco, Jean: «El espacio», en: Ángel Flores (ed.), *Aproximaciones a Octavio Paz,* México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1974, pp. 74-87.

Frank, Manfred: *Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie,* Frankfurt / M.: Suhrkamp, 1993[3].

Friedrich, Hugo: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts,* Hamburg: Rowohlt, 1992.

Gadamer, Hans-Georg: *Kleine Schriften II. Interpretationen,* Tübingen: Mohr, 1979[2].

— *Gedicht und Gespräch. Essays*, Frankfurt / M.: Insel, 1990.

Galí, Neus: *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico,* Barcelona: El Acantilado, 1999.

García de Diego, Vicente (ed.): *Diccionario etimológico español e hispánico,* Madrid: Espasa-Calpe, 1989[3].

Gethmann-Siefert, Annemarie (ed.): *Philosophie und Poesie. Otto Pöggeler zum 60. Geburtstag,* Stuttgart / Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 1988.

Glasersfeld, Ernst von: *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme,* Frankfurt / M.: Suhrkamp, 1997.

Goodman, Nelson: *Weisen der Welterzeugung,* Frankfurt / M.: Suhrkamp, 1990.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Die Naturphilosophie. Mit den mündlichen Zusätzen. Zweiter Teil,* Werke 9, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830), Frankfurt / M.: Suhrkamp, 1970.

— *Vorlesungen über die Ästhetik,* Bd. 1, Stuttgart / Bad Cannstatt: Frommann, 1971[5] (Sämtliche Werke, 12).

Heidegger, Martin: *Sein und Zeit,* Tübingen: Niemeyer, 1993.

— *Unterwegs zur Sprache,* Stuttgart: Neske, 1997[11].

— *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis) (1936-1938),* ed. de Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt / M.: Klostermann, 2003[3] (Martin Heidegger Gesamtausgabe, Bd. 65).

Helbig, Jörg (ed.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets,* Berlin: Erich Schmidt, 1998.

Hopps, Walter / Davidson, Susan (eds.): *Robert Rauschenberg Retrospektive,* Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 19. September 1997 - 7. Januar 1998; Museum Ludwig Köln, 27. Juni - 11. Oktober 1998, Hatje: Guggenheim Foundation, 1998.

Horatius Flaccus, Quintus: *Ars poetica: lateinisch / deutsch,* ed. de Eckart Schäfer, Stuttgart: Reclam, 1989.

Husserl, Edmund: *Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen (1907),* ed. de Paul Janssen, Hamburg: Meiner, 1986.

Jaegle, Dietmar: *Das Subjekt im und als Gedicht. Eine Theorie des lyrischen Text-Subjekts al Beispiel deutscher und englischer Gedichte des 17. Jahrhunderts,* Stuttgart: Verl. für Wiss. und Forschung, 1995.

Jaimes, Hector (coord.): *Octavio Paz. La dimensión estética del ensayo,* México, D.F.: Siglo XXI, 2004.

Jakobson, Roman: *Selected writings,* Berlin / New York / Amsterdam: Mouton, 1985.

— *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971,* Frankfurt / M.: Suhrkamp, 1993[3].

Jakobson, Roman / Pomorska, Krystyna: *Poesie und Grammatik. Dialoge,* Frankfurt / M.: Suhrkamp, 1982.

Jansen, Hans Helmut (ed.): *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst,* Darmstadt: Steinkopff, 1989.

Kanduth, Erika: *Der Petrarkismus in der Lyrik des deutschen Frühbarock. Verbreitung, Entwicklung, Auswirkungen,* Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Philosophischen Fakultät der Universität Wien, 1953.

Kierkegaard, Søren: *Der Begriff der Angst,* Jena: Diederichs, 1912 (Gesammelte Werke / Søren Kierkegaard; 5).

— *Discursos edificantes. Tres discursos para ocasiones supuestas,* ed. y trad. del danés de Darío González, Madrid: Trotta, 2010 (Escritos de Søren Kierkegaard; 5).

Kirk, Geoffrey Stephen / Raven, John Earle / Schofield, Malcolm: *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos,* vol. 1. Trad. de Jesús García Fernández, Madrid: Gredos, 1987[2] (Biblioteca Hispánica de Filosofía, 63).

Kotz, Mary Lynn: *Robert Rauschenberg: Art and Life,* New York: Harry N. Abrams, 1990.

Kranz, Gisbert: *Das Bildgedicht: Theorie, Lexikon, Bibliographie,* 2 vols., Köln / Wien: Böhlau, 1981.

Krumpel, Heinz: *Philosophie und Literatur in Lateinamerika - 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zu Identität, Vergleich und Wechselwirkung zwischen lateinamerikanischem und europäischem Denken*, Frankfurt/M.: Lang, 2006 (Wiener Arbeiten zur Philosophie; 13).

Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache,* Frankfurt / M.: Suhrkamp, 1978.

Lacan, Jacques: *Écrits,* Paris: du Seuil, 1966[8].

Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik: eine Grundlegung der Literaturwissenschaft,* Stuttgart: Steiner, 1990[3].

Lessing, Gotthold Ephraim: *Lessings Werke IX, Laokoon,* ed. de H. Blümner, Berlin / Stuttgart: Spemann, s. a. [1766].

Lévi-Strauss, Claude: *La pensée sauvage,* Paris: Plon, 1962.

Lévinas, Emmanuel: *Le temps et l'autre*, Saint Clément: Fata Morgana, 1979.

Lewandowski, Theodor: *Linguistisches Wörterbuch,* 3 vols., Heidelberg / Wiesbaden: Quelle&Meyer, 1994[6] (UTB).

López Sánchez, Enrique: «Poder, tradición e historia del arte: *Apariencia desnuda*. La obra de Marcel Duchamp», en: *Anales de Historia del Arte,* 16 (2006), pp. 315-338.

Lotman, Jurij M.: «Über die Semiosphäre», en: *Zeitschrift für Semiotik,* Tübingen: Stauffenburg, vol. 12 / 4 (1990), pp. 287-305.

— *Die Struktur literarischer Texte,* München: Fink, 1993[4].

Lurker, Manfred: *Der Baum in Glauben und Kunst: unter besonderer Berücksichtigung der Werke von Hieronymus Bosch,* Baden-Baden / Strasbourg: Heitz, 1960.

— (ed.): *Wörterbuch der Symbolik,* Stuttgart: Kröner, 1991[5].

Matta Echaurren, Roberto Sebastián: *Matta,* Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 3 octobre - 16 décembre 1985, Paris: Editions du Centre Pompidou, 1985.

Merleau-Ponty, Maurice: *Le visible et l'invisible,* Paris: Gallimard, 1964.

Meidl, Martina: «Espacio e identidad en la poesía de Octavio Paz», en: Wolfgang Dahmen / Günter Holtus / Johannes Kramer / Michael Metzeltin / Wolfgang Schweickard / Otto Winkelmann (eds.), *Lengua, historia e identidad. Perspectiva española e hispanoamericana*, Tübingen: Narr, 2006, pp. 135-148 (Romanistisches Kolloquium; XVII).

— «Octavio Paz y la vista. Una semiótica lírica de la mirada», en: Yvette Sánchez / Roland Spiller (eds.), *La poética de la mirada,* Madrid: Visor, 2004, pp. 67-78.

Metzeltin, Michael / Thir, Margit (eds.): *Gesamtmediale Anthropologie,* Wien: 3 Eidechsen, 2000.

Miró, Joan: *Joan Miró 1893-1983,* Barcelona: Globus Comunicación / Madrid: Polígrafa, 1994.

Monnier, Virginie (ed.): *Balthus. Catalogue raisonné de l'œuvre complet,* Paris: Gallimard, 1999.

Montaigne, Michel de: *Les essais,* ed. de Claude Pinganaud, Paris: Arléa, 1996.

Moreno, Hugo: «Octavio Paz's Poetic Reply to Hegel's Philosophical Legacy», en: Oliver Kozlarek (ed.), *Octavio Paz. Humanism and Critique,* Bielefeld: Transcript, 2009, pp. 217-230 (Humanism in the Era of Globalization; 5).

Munier, Roger: *Furtive présence. Essai sur la peinture de Denise Esteban,* Largentière / Vals-Les-Bains: Solaire, 1983.

Murillo González, Margarita: *Polaridad-Unidad, caminos hacia Octavio Paz,* México, D.F.: UNAM, 1987.

Nora, Pierre: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis,* Berlin: Wagenbach, 1990.

Notz, Klaus-Josef (ed.): *Lexikon des Buddhismus: Grundbegriffe-Traditionen-Praxis,* Freiburg im Breisgau / Wien: Herder, 1998.

Novalis: *Aphorismen*, ed. de Michael Bruckner, Frankfurt / M. / Leipzig: Insel, 1992.

— *Werke in einem Band,* ed. de Hans-Joachim Mähl / Richard Samuel, München: dtv 1995.

— *Über die Liebe,* ed. de Gerhard Schulz, Frankfurt / M. / Leipzig: Insel, 2001.

Nünning, Ansgar (ed.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe,* Stuttgart / Weimar: Metzler, 2001[2].

Ortega y Gasset, José: «Unas lecciones de metafísica», en: *Obras completas,* vol. 12, Madrid: Alianza, 1983.

Otto, Rudolf (ed.): *Die Katha-Upanishad,* Berlin: Töpelmann, 1936.

— *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen,* München: Biederstein, 1947.

Ovidius Naso, Publius: *Metamorphosen: lateinisch / deutsch,* ed. de Niklas Holzberg, Zürich: Artemis&Winkler, 1996[14].

Pascal, Blaise: *Pensées*. Éd. précédée de la vie de Pascal par Mme. Périer, sa sœur. Introd. et notes par Ch.-M. des Granges, Paris: Garnier, 1964 (Classiques Garnier).

Paz, Octavio: *Las peras del olmo,* Barcelona: Seix Barral, 1982[2].

— *Tiempo nublado,* Barcelona: Seix Barral, 1987.

— *Gedichte. Spanisch und deutsch*. Übertragung von Fritz Vogelgsang, Frankfurt / M.: Suhrkamp, 1990.

— *Obras completas vol. 1. La casa de la presencia. Poesía e historia*. Ed. del autor. México, D.F.: Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica, 2010[2] (Letras mexicanas) [=*OC,* 1].

— *Obras completas vol. 2. Excursiones / Incursiones. Dominio extranjero.* Ed. del autor. México, D.F.: Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica, 1995[2] (Letras mexicanas) [=*OC,* 2].

— *Obras completas vol. 3. Fundación y disidencia. Dominio hispánico.* Ed. del autor. México, D.F.: Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica, 1997[2] (Letras mexicanas) [=*OC,* 3].

— *Obras completas vol. 4. Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*. Ed. del autor. México, D.F.: Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica, 1996[2] (Letras mexicanas) [=*OC,* 4].

— *Obras completas vol. 5. Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Ed. del autor. México, D.F.: Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica, 1995[2] (Letras mexicanas) [=*OC,* 5].
— *Obras completas vol. 6. Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal*. Ed. del autor. México, D.F.: Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica, 1997[2] (Letras mexicanas) [=*OC,* 6].
— *Obras completas vol. 7. Los privilegios de la vista II. Arte de México.* Ed. del autor. México, D.F.: Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica, 1994[2] (Letras mexicanas) [=*OC,* 7].
— *Obras completas vol. 8. El peregrino en su patria. Historia y política de México*. Ed. del autor. México, D.F.: Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica, 2006[2] (Letras mexicanas) [=*OC,* 8].
— *Obras completas vol. 9. Ideas y costumbres I. La letra y el cetro*. Ed. del autor. México, D.F.: Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica, 1995[2] (Letras mexicanas) [=*OC,* 9].
— *Obras completas vol. 10. Ideas y costumbres II. Usos y símbolos*. Ed. del autor. México, D.F.: Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica, 1996[2] (Letras mexicanas) [=*OC,* 10].
— *Obras completas vol. 11. Obra poética I*. Ed. del autor. México, D.F.: Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica, 1997[2] (Letras mexicanas) [=*OC,* 11].
— *Obras completas vol. 12. Obra poética II*. Ed. del autor. México, D.F.: Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica, 2004 (Letras mexicanas) [=*OC,* 12].
— *Obras completas vol. 14. Miscelánea II. Entrevistas y últimos escritos*. Ed. del autor. México, D.F.: Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica, 2001[2] (Letras mexicanas) [=*OC,* 14].

Penrose, Roland (ed.): *Tàpies,* Barcelona: Polígrafa, 1977.

Peralta, Braulio: *El poeta en su tierra. Diálogos con Octavio Paz,* México, D.F.: Grijalbo, 1996.

Picard, Anne: «"Cuatro chopos" de Octavio Paz. Colores del instante y estremecimiento del tiempo: diálogo entre un pintor y un poeta», en: *Anuario de la Fundación Octavio Paz I,* México, 1999, pp. 45-64 [=Picard, 1999a].
— «Octavio Paz, "El espacio dicho de otra forma" - Hacia una connivencia entre ritmo pictórico y ritmo poético», en: *Poesía hispanoamericana: ritmo(s) / métrica(s) / ruptura(s),* ed. de Gema Areta Marigó, Hervé Le Corre, Modesta Suárez y Daniel Vives, Madrid: Verbum, 1999, pp. 211-221 [=Picard, 1999b].

Plato: *Das Gastmahl: griechisch / deutsch,* ed. de Otto Apelt, Hamburg: Meiner, 1981[3].
— *Sämtliche Dialoge,* ed. de Otto Apelt, Hamburg: Meiner, 1993.

Prechtl, Peter / Burkard, Franz-Peter (eds.): *Metzler Philosophie Lexikon. Begriffe und Definitionen,* Stuttgart / Weimar: Metzler, 1999[2].

Ramírez, Juan Antonio: *Duchamp, Love and death, even,* London: Reaktion books, 1998.

Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. *Leyendo a Paz,* vol. XVI, No. 3, Primavera 1992, Toronto, 1992.

Ricœur, Paul: *La métaphore vive,* Paris: Éditions du Seuil, 1975.

— *Soi-même comme un autre,* Paris: Éditions du Seuil, 1990.

Rilke, Rainer Maria: *Die Gedichte*, Frankfurt am Main / Leipzig: Insel, 1998.

Riquer, Martín de: *Los trovadores. Historia literaria y textos,* 3 vols., Barcelona: Planeta, 1975.

Roggiano, Alfredo (ed.): *Octavio Paz,* Madrid: Fundamentos, 1979.

Roy, Claude: *Balthus: Leben und Werk,* München: Schirmer-Mosel, 1996.

Sandkühler, Hans Jörg (ed.): *Enzyklopädie Philosophie,* 2 vols., Hamburg: Meiner, 1999.

Santí, Enrico Mario: «Primeras Palabras sobre Primeras Letras. Diálogo con Octavio Paz», en: *Insula,* núms. 532-533 (abril-mayo 1991), pp. 5-8.

Santos Torroella, Rafael (ed.): *35 años de Joan Miró,* Barcelona: Parsifal, 1993.

Scheck, Frank Rainer / Görgens, Manfred: *Buddhismus,* Köln: DuMont, 2002[2].

Schmitz-Emans, Monika: *Die Sprache der modernen Dichtung,* München: Fink, 1997.

Schutte, Jürgen: *Einführung in die Literaturinterpretation,* Stuttgart / Weimar: Metzler, 1997[4].

Schüttpelz, Erhard: «Quelle, Rauschen und Senke der Poesie. Roman Jakobsons Umschrift der Shannonschen Kommunikation», en: Georg Stanitzek / Wilhelm Voßkamp (eds.), *Schnittstelle: Medien und Kulturwissenschaften,* Köln: DuMont, 2001, pp. 187-206.

Schwartländer, Johannes (ed.): *Der Mensch und sein Tod,* Göttingen: Vandenhoeck, 1976.

Schwartz, Jorge: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos,* Madrid: Cátedra, 1991.

Schweikle, Günther / Schweikle, Irmgard (eds.): *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen,* Stuttgart: Metzler, 1990[2].

Shakespeare, William: *The Tempest,* ed. de Peter Holland, New York: Penguin, 1999.

Sheridan, Guillermo: *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz,* México, D.F.: Era, 2004.

Shinoyama, Kishin: *Das Haus des Malers: Balthus im Grand Chalet. Mit einem Text von Gero von Böhm,* München: Schirmer / Mosel, 2000.

Silva-Herzog Márquez, Jesús: «Sílabas enamoradas», en: Anthony Stanton (ed.), *Octavio Paz: entre poética y política,* México, D.F.: Colegio de México, 2009, pp. 295-327 (Serie Estudios de lingüística y literatura; 52).

Stanton, Anthony: «"Mi casa fueron mis palabras, mi tumba el aire"», en: *Nexos,* Diciembre 2004, pp. 85-91.

— «*Árbol adentro*, cima de una obra poética», en: Anthony Stanton (ed.), *Octavio Paz: entre poética y política,* México, D.F.: Colegio de México, 2009, pp. 125-152 (Serie Estudios de lingüística y literatura; 52).

Stoller, Silvia: *Wahrnehmung bei Merleau-Ponty. Studie zur Phänomenologie der Wahrnehmung,* Frankfurt am Main / Berlin / Bern / New York / Paris / Wien: Lang, 1995.

Stoppelli, Pasquale / Picchi, Eugenio (eds.): *Letteratura italiana Zanichelli in CD-Rom, LIZ 3.0, Il Duecento e Dante,* Bologna: Zanichelli / Roma: L'Espresso, Lexis, 1998.

Tàpies, Antoni: *Die Praxis der Kunst,* St. Gallen: Erker, 1976.

— *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía,* Barcelona: Seix Barral, 1983.

— *Antoni Tàpies,* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 7 Marzo-8 Mayo 2000, Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 2000.

Ueda, Shizuteru: «Der Tod im Zen-Buddhismu», en: Johannes Schwartländer (ed.), *Der Mensch und sein Tod,* Göttingen: Vandenhoeck, 1976, pp. 162-172.

Ulacia, Manuel: «La conciliación de los contrarios», en: *Octavio Paz en sus «Obras completas»,* México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 34-43 (Cuadernos de la Gaceta; 88).

— *El árbol milenario. Un recorrido por la obra de Octavio Paz,* Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.

Unamuno, Miguel de: *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos,* Madrid: Plenitud, 1966.

Van Dijk, Teun A.: *Textwissenschaft. Eine interdisziplinäre Einführung,* Tübingen: Niemeyer, 1980.

Verani, Hugo J.: «Octavio Paz y el lenguaje del espacio», en: *Diálogos,* México, D.F., vol. 19, núm. 2 (1983), pp. 42-46.

— «Octavio Paz: el poema como caminata», en: Anthony Stanton (ed.), *Octavio Paz: entre poética y política,* México, D.F.: Colegio de México, 2009, pp. 37-68 (Serie Estudios de lingüística y literatura; 52).

Verlaine, Paul: *Œvres poétiques complètes*, Paris: Gallimard, 1996.

Vietta, Silvio: *Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik,* Bad Homburg / Berlin / Zürich: Gehlen, 1970.

Vries, Ad de: *Dictionary of symbols and imagery,* Amsterdam: Elsevier, 1991[3].

Vuelta (México), núm. 159, febrero de 1990, México, D.F., 1990.

Wagner, Peter (ed.): *Icons - Texts - Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality,* Berlin / New York: de Gruyter, 1996.

Watzlawick, Paul: *Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn, Täuschung, Verstehen,* München: Piper, 1996[21].

Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus,* Frankfurt / M.: Suhrkamp, 1997.

Zdenek, Felix (ed.): *Joan Miró. Zeichnungen und Skulpturen 1945-1983. Werke aus der Fundació Joan Miró, Barcelona,* Deichtorhallen Hamburg, 27. September 1996 - 5. Januar 1997, Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje, 1996.

Zetterlund, Petronella: «"La casa de la mirada" de Octavio Paz: *collage* de imágenes particulares», en: *Actas del Coloquio de Cultura Mexicana,* Uppsala, 15-20 octubre de 2007 (http: / /www.naua.se /Mexico07 /Pub /Ponencias.php, 27 de mayo de 2013).

Zweite, Armin (ed.): *Robert Rauschenberg,* Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 7. Mai - 10. Juli 1994, Köln: DuMont, 1994.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Agripa [*ver* Nettesheim, Enrique Cornelio Agripa de] 34, 127, 128, 133, 135
Agustín de Hipona [*ver* San Agustín] 147
Alberti, Rafael 42, 44
Alechinsky, Pierre 41, 42, 49, 51, 105-108
Apollinaire, Guillaume 37, 241
Ariès, Philippe 147
Ariosto, Ludovico 44
Auden, Wystan Hugh 44
Ávila, Teresa de 21

Baena, Juan Alfonso de 260, 261
Balthus [*ver* Klossowski de Rola, Balthazar] 41, 48, 86, 87, 89-92
Barthes, Roland 43
Baudelaire, Charles 44, 130, 231, 240, 244
Bergson, Henri 12, 213, 295
Bodidarma 80
Boecio 189, 209, 304
Boehm, Gero von 86, 89, 91
Boehm, Gottfried 43, 44, 50, 52
Böhme, Jakob 240
Bonfil Batalla, Guillermo 237
Borges, Jorge Luis 15
Bozo, Dominique 137, 144
Breton, André 13, 24, 34, 57, 64, 65, 68, 72, 122, 123, 133, 135, 241
Bruhn, Siglind 44
Bruno, Giordano 24, 34, 127, 128, 133, 134, 138
Buber, Martin 243

Calderón de la Barca, Pedro 43, 149, 151
Cardoza y Aragón, Luis 44
Carroll, Lewis 107, 110
Cavalcanti, Guido 300, 301
Cervantes y Saavedra, Miguel de 33, 183, 183, 195, 196, 199, 210, 215
Chrétien de Troyes 44
Coen, Arnaldo 290
Cortázar, Julio 19
Cruz, Juan de la 33, 174, 302
Cruz, Juana Inés de la 158

Dante Alighieri 31, 44, 300, 301, 309
Darío, Rubén 42, 44
Dijk, Teun van 19
Dionisio de Halicarnaso 43
Donne, John 274, 278
Duchamp, Marcel 32, 41, 42, 47, 48, 49, 52, 74-78, 133, 172

Eco, Umberto 25
Einstein, Albert 64, 138
Eliade, Mircea 152, 157, 172, 185, 209, 222, 238, 247, 318
Eliot, Thomas Stearns 19, 241
Éluard, Paul 42, 44
Epicteto 178
Esquilo 43
Esteban, Denise 41, 111, 112
Eurípides 43

Ferlinghetti, Lawrence 44
Ferrer, Eulalio 74
Fidanza, Juan da [*ver* San Buenaventura] 147
Filóstrato 43
Franco, Jean 37
Frank, Manfred 25
Freud, Siegmund 25, 27, 126, 138, 146, 149, 303
Friedrich, Hugo 17-19, 22, 30

Gadamer, Hans-Georg 25, 27, 31, 32, 287
Galí, Neus 18
García Lorca, Federico 42, 44, 63

Gautama Buda 198, 226
Glasersfeld, Ernst von 17
Goodman, Nelson 17, 230
Grimau García, Julián 133
Guillén, Jorge 162

Hakuin Ekaku 155
Hardenberg, Georg Philipp Friedrich von [*ver* Novalis] 17, 24, 25, 149, 240, 241, 294, 297, 298, 307, 317
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 19, 229, 295, 307, 311
Heidegger, Martin 9, 18, 88, 148, 152, 155, 159, 164, 174, 236, 238, 260, 305-307
Heráclito 148, 151
Herder, Johann Gottfried 19
Hesíodo 43
Homero 31, 43
Horacio 43, 183, 194, 216, 217
Huidobro, Vicente 15, 17, 18, 241, 245, 248
Hume, David 232

Iser, Wolfgang 25

Jaimes, Héctor 10
Jakobson, Roman 19, 27, 30

Kanduth, Erika 13, 246
Kierkegaard, Søren 145, 259, 271, 295, 304, 312
Klossowski de Rola, Balthazar [*ver* Balthus] 41, 48, 86, 87, 89-92

Kranz, Gisbert 42, 44, 46, 47, 50, 51
Krieger, Murray 44
Kristeva, Julia 29
Krumpel, Heinz 10

Lacan, Jacques 25, 27
Lacerda, Alberto 162
Lefebre, John 107
Lessing, Gotthold Ephraim 45, 46, 50, 143, 165
Lévinas, Emmanuel 243, 257, 312
Lévi-Strauss, Claude 167, 235, 238, 318
Lezama Lima, José 15
Liberman, Alexander 58
Llull, Ramón 247
López de Gómara, Francisco 24
Lotman, Jurij 9, 11, 17, 27, 30, 230, 295
Loyola, Ignacio de 147

Mallarmé, Stéphane 17, 30, 37, 241
Manrique, Jorge 142
Marino, Giambattista 16, 44
Matta Echaurren, Roberto Antonio Sebastián 37, 39, 41, 42, 48-51, 122-133, 135-144
Merleau-Ponty, Maurice 39, 231, 304
Metzeltin, Miguel 13, 47
Miró, Joan 35, 41, 42, 47-53, 55-59, 61-74, 77, 98, 117, 124, 131, 137, 203
Moctezuma 237
Molina, Tirso de 43
Monet, Claude 35, 41, 42, 49, 51, 114, 115, 117, 119, 121
Montaigne, Michel de 147, 183, 184, 195
Munier, Roger 111, 112
Murillo González, Margarita 117, 219

Nagarjuna 198
Neruda, Pablo 37, 277
Nettesheim, Enrique Cornelio Agripa de [*ver* Agripa] 34, 127, 128, 133, 135
Nietzsche, Friedrich 16, 18
Nora, Pierre 235
Novalis [*ver* Hardenberg, Georg Philipp Friedrich von] 17, 24, 25, 149, 240, 241, 294, 297, 298, 307, 317

Ortega y Gasset, José 9, 230
Otto, Rudolf 22, 23, 28, 159, 229

Paracelso [Theophrastus Philippus Aureolus Bombastus von Hohenheim] 133, 240
Pascal, Blaise 196
Pedro Hispano 148
Penrose, Roland 81-83
Petrarca, Francesco 244, 302

Picard, Anne 42, 53
Píndaro 151
Platón 18, 24, 45, 79, 80, 127, 128, 131, 134, 146, 148, 152, 164, 165, 238, 240, 259, 270, 287, 300, 301, 310, 311, 313
Plotín 287, 311

Rauschenberg, Robert [Bob Rauschenberg] 13, 41, 42, 48, 49, 77, 93, 95, 97-102, 104, 120, 203, 232, 286
Ricœur, Paul 27, 233
Rilke, Rainer Maria 150, 151, 159, 195, 248
Roggiano, Alfredo 177, 212

San Agustín [*ver* Agustín de Hipona] 147
San Buenaventura [*ver* Fidanza, Juan da] 147
Sandoval y Zapata, Luis de 158
Saussure, Ferdinand de 25, 26
Schlegel, Friedrich 25
Schleiermacher, Friedrich 31
Schmitz-Emans, Monika 16, 26
Schopenhauer, Arthur 153
Schutte, Jürgen 15
Séneca 147
Shakespeare, William 151, 316
Sheridan, Guillermo 212
Simónides de Ceos 43
Stanton, Anthony 7, 79, 145, 183

Tablada, José Juan 44
Tàpies, Antoni 8, 41, 47, 49, 50, 53, 80-85
Tardieu, Jean 44
Tasso, Torquato 44
Teócrito 43
Tramini, Marie-José 249, 273, 280, 299

Ulacia, Manuel 8, 9, 20, 183, 192, 195, 196, 198, 220, 223, 291, 319
Unamuno, Miguel de 148, 151

Valéry, Paul 19, 241
Varo, Remedios 265
Vasconcelos, José 9
Vega y Carpio, Lope de 43, 306
Vega, Garcilaso de la 171
Velázquez-Mejía, Manuel 13
Verani, Hugo 32, 319
Verlaine, Paul 44
Villaurrutia, Xavier 13, 15, 44, 151, 195, 241
Virgilio 31, 43, 44

Wagner, Peter 43, 44
Watzlawick, Paul 17
Williams, William Carlos 44
Wittgenstein, Ludwig 16, 156
Wittkopf, Rudolf 30